

فني
فلسفة
النقد

فني
فلسفة
النقد

الطبعة الثانية

1983-1803

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق

تیریت : مرد، پیدائش - ۱۹۸۶ء - ۲۱ مارچ - ۷۷۵۱-۱ - ۷۷۵۱۹۹
 (القائمہ) ۱۶ شارع دارالحسنی - محکمہ - ۷۷۵۷۴ - ۷۷۵۸۱ - ۷۷۵۸۳

الدكتور زكي نجيب محمود

فلسفة النقد

دار الشروق

الصورة في الفلسفة والفن

إننا لاذ نقف إزاء عمل فني كائنًا ما كان - وسأجعل حديثي في هذه الكلمة منصباً على التصوير دون سائر الفنون - فلنأخذ نقف إزاء واحد من احتمالات رئيسية ثلاثة ؛ فإما أن تكون الصورة :

(أولاً) مشيرة إلى شيء في الطبيعة الخارجية ، كأن ترسم منظرًا طبيعيًا أو فرداً من الناس أو جماعة منهم ، وما إلى ذلك من كائنات .

(ثانياً) أو تكون الصورة مشيرة إلى شيء في طبيعة الفنان الداخلية من حيث ارتباط الخواطر في مجرى الشعور أو صلتها باللاشعور .

(ثالثاً) أو تكون الصورة كياناً مستقلاً بنفسه مكتفياً بذاته ، فلا هو يشير إلى شيء بعينه في الطبيعة الخارجية أو في الطبيعة الداخلية ، وهاتنا يكون ارتكاز العمل الفني على تكوينه البحث .

في الحالة الأولى والحالة الثانية يكون عمل الفنان محاكاة لمصدر خارج عن طبيعة الأثر الفني نفسه ؛ فهو في الحالة الأولى يحاكي جزءاً من العالم الخارجي ، وفي الحالة الثانية يحاكي جزءاً من العالم الداخلي ، وقد تسمى هذه الحالة الثانية «تعبيراً» على اعتبار أن الفنان فيها « يعبر » عن نفسه أساساً ، أي « يخرج » شيئاً مما بنفسه على أي نحو يراه ملائماً لإحداث أثر نفسي في الرائي يشبه حالته .

وأما في الحالة الثالثة فالأمر جده مختلف ، لأن الفنان هنا لا يحاكي شيئاً على الإطلاق ، بل هو يخلق تكوينه الفني خلقاً عديم الأشباه في كائنات العالم بأسرها .

فلنصح أن يقال في حالتي المحاكاة إن الجبال هو نفسه الحق ، إذ

الصورة عندئذ تزداد قيمتها بمقدار قدرتها على محاكاة ما أراد الفنان أن يحاكيه - في خارج أو في داخل - ففي الحالة الثالثة وحدها ، حالة استقلال الأثر الفني بذاته واعتماده على نفسه ، يكون الجمال قيمة وحدها لاشأن لها بقيمة الحق .

ونعود إلى هذه الحالات فنتناولها واحدة بعد أخرى لنذكر العلاقة - في كل حالة منها - بين ما يحاوله الفنان وبين ما نلتمسه لما من أصل في دنيا الفلسفة :

١

إذا وقف الفنان حيال الطبيعة يريد نقلها على أى وجه من الوجوه ، فهو - بصفة عامة - إنما يكون في إحدى حالتين :

(١) فإما أنه يريد نقلاً حرفياً أو كالحرفي ، بحيث تأتى الصورة انعكاساً تاماً للأصل المصور ؛ وعندئذ تنحصر البراعة الفنية في صناعة الرسم نفسها ، ولا يكون له من فضل في هذه الصناعة سوى حسن اختياره لموضوعه والحواشى التى يحيط بها على لوحته ؛ ولا يطالب منه عندئذ أكثر من عملية الإدراك الحسى التى يدرك بها دقائق موضوعه تكويناً وتلويناً - أعنى أنه عندئذ لا يكون بحاجة إلى فلسفة تهديه في عمله سواء السبيل .

(ب ١) وإما أنه لا يريد هذا النقل الحرفى لما هو ظاهر على سطح الطبيعة ، بل يريد أن يلتمس لها حقيقة قد تكون خافية على العين العابرة ؛ وعندئذ ينشأ هذا السؤال : إذا كانت حقيقة الطبيعة أمراً غير ظاهراً ، فإذا عسى أن تكون لكى أستطيع لإبرازها في صورة فنية ؟ وهنا تدخل الفلسفة إلى المسرح بمهبة مائية بمحصول غنى خصب غزير ؛ فقد كان أول سؤال الفلاسفة على أنفسهم وحاولوا الإجابة عنه

منذ القرن الخامس قبل الميلاد هو هذا السؤال بعينه : ماذا تكون الطبيعة في حقيقتها ، لأن الظاهر وحده لا يكفي لتفسيرها ؟ - وسأكتفي هنا بعرض إجابة واحدة من إجابات كثيرة ، وأعني بها إجابة فيثاغورس الذي قد تعرفونه رياضياً صاحب نظرية في المثلث القائم الزاوية ، لكنكم ربما لا تعرفونه فيلسوفاً جابه المشكلة الرئيسية التي كانت تشغل فلاسفة عصره جميعاً ، وهي هذه التي ذكرتها : ماذا عسى أن تكون الطبيعة على حقيقتها ؟ وهاكم خلاصة رأيه :

لئن كانت الطبيعة كما نتلقاها بحواسنا ، أي كما نتلقاها بالبصر والسمع واللمس وغير ذلك من حواس ، قد تبدو كصفات مختلفة : فالألوان مختلفة وأصوات مختلفة ولمسات مختلفات وطعوم مختلفة الوقع على اللسان وهكذا ، إلا أن هذا الاختلاف الكيفي كله يرتدُّ إلى اختلاف في الكم ؛ فليس الفرق بين شيء وشيء فرقا في العنصر أو العناصر التي يتكون منها كل منهما ، ليس الفرق بين قطعة الخشب وقطعة الحديد وقطرة الماء وهبة الهواء فرقا في المادة التي يتألف كلٌّ منها من حيث كيفها ، بل هو اختلاف في « العدد » أو في « الكمية » هنا وهناك ، واختلاف الكمية وحده كفيل أن يحدث على حواسنا اختلافاً كيفياً كالذي نراه ونلمسه .

ذلك أننا إذا جعلنا النقطة تمثل عدد ١ ، فإن الفرق بين النقطة والخط ليس اختلافاً في طبيعتهما الداخلية ، بل هو مجرد تكرار للنقطة في امتداد معين فيتكون بذلك خط ؛ ثم إذا حركنا الخط في اتجاه أفقي فإنه يتكون بذلك سطح ، وإذا حركنا السطح في اتجاه عمودي تكون بذلك جسم ؛ وليس في كائنات الدنيا بأسرها ما يخرج عن هذه الحالات الأربع : فإما هو نقطة أو خط أو سطح أو كتلة ، ولما كان الاختلاف بين هذه الحالات ليس إلا اختلافاً في عدد النقط المطلوبة لبناء كلٍّ منها ، كان الاختلاف بين طبائعها اختلافاً عددياً صرفاً : الحد الأدنى في تكوين الخط نقطتان ،

والحد الأدنى في تكوين السطح المثلث ثلاث نقط ، وفي تكوين السطح المربع أربع نقط ، وفي تكوين المستطيل ست نقط ، وهكذا نستطيع أن نمضي في تصور الأشكال الهندسية - مهما اختلفت - على نحو يجعل طبائع تكوينها متوافقة على اختلاف عددي أصيل في طريقة التكوين .

وقد نقول : افرض أن هنالك مربعاً من خشب ومربعاً من نحاس ، أفلا يكون بينهما اختلاف كيميائي بالرغم من اتفاقهما في الشكل الهندسي ؟ هنا يجيبك فيثاغورس ، ويجيبك معه علم الطبيعة الذرية الحديث ، أن لا ، فخصائص الشيء كائنه في صورته ، أى في طريقة تركيبه ، لا في نوع مادته كما يبدو ظاهره للحواس ؛ فيكفي أن تدرك من الشيء بناءه الهندسي ، أو نسبة العددية لتعرف طبيعته على حقيقتها ؛ لبث هذا الكلام من فيثاغورس أمراً غريباً حتى جاءنا علم الطبيعة الذرية اليوم يقول شيئاً كهذا ؛ فليس الفرق عند هذا العلم بين خشب ونحاس إلا فرقاً في التكوين الذري الداخلي في كل منهما ، وقوام هذا التكوين الذري عدد من الإلكترونات والبروتونات يزيد هنا وينقص هناك ؛ فخذ ما شئت من هذه اللترات التي لا تختلف إلا في عدد كهارجها ، ثم رتبها على هذا النحو يكن لك قطرة ماء ، أو على ذلك النحو يكن لك إنسان من البشر .

هذا التفسير الكمي للكائنات يهيئ لنا فرصة لا يهينها سواه ، في تفسير التباين بين ملايين الملايين من كائنات العالم ، لأن الأشكال الهندسية والنسب الرياضية لا نهاية للصور ، فيستحيل - إذن - ألا نجد بينها صورة تقابل كل كائن من كائنات العالم إن كانت هذه بدورها لا نهاية كذلك ؛ وليس الأمر كذلك لو حاولنا أن نفسر العالم الطبيعي بعنصر واحد أو بمجموعة صغيرة من العناصر - كما حاول سائر الفلاسفة في عصر فيثاغورس - لأن هذا التحديد من شأنه أن يضيق بشئ صنوف الكائنات ، فإن فسر منها بعضها ، فهو قاصر عن تفسير بعضها الآخر .

وكان الميدان التطبيقى لهذه النظرية الكمية فى تفسير الاختلافات الكيفية ،
الذى جال فيه فيثاغورس وصال ، هو ميدان الموسيقى ، فقد كان أول
من تنبه إلى أن كل ضروب الاختلاف الكيفى فى علم الصوت ، هو فى
صميمه اختلاف فى النسب الرياضية بين أطوال موجاته ، فخذ هذه النسبة
تكن لك هذه النعمة فى الأذن ، وخذ تلك تكن لك أخرى .

ولو اتخذنا النظرية الفيثاغورية أساساً لوجهة نظرنا إلى العالم ، وجدنا
هذا العالم مما يمكن وصفه بلغة الرياضة وحدها : أشكالاً هندسية وأعداداً
حسابية على السواء .

فضع هذه النظرة نصب عينيك ، وانظر إلى مدارس الفن الحديث :
أفلا ترى معي أن الفنان التكعيبى هو فيثاغورى المذهب لحماً ودماً ؟

إن مؤرخى هذا الاتجاه التكعيبى فى الفن ، ليحدثوننا بأن عبارة هامة
قالها سيزان ، كانت بمثابة البداية لهذه المبرسة الخطيرة الشأن ، إذ قال :
« كل شئ فى الطبيعة قد صيغ على شكل أسطوانى أو كرى أو مخروط »
وقال كذلك : « انظر إلى الطبيعة بعين ترى فيها الاسطوانة
والكرة والمخروط » .

وليس لى عين الفنان لأنظربها إلى الطبيعة تلك النظرة التى أرادها
سيزان ، حتى أقرر لنفسى هل أخطأ أو أصاب ؟ لكنى مع ذلك أستطيع
أن أرى الإنسان مثلاً ذا رأس هو الكرة فى صورته ، وذا جذع وذراعين
وساقين أسطوانية الصور ، وأستطيع أن أرى الشجرة فإذا هى جنوع
وساق وفروع كلها أسطوانية الشكل ، وأستطيع أن أرى نجوم السماء
وكواكبها كرات ساجية فى الفضاء ، وهكذا .

ومهما يكن من أمر فقد جاء « براك » بعد سيزان ، فنولاه إحساس
قوى^١ بصور التكوين فى الأشياء ، حتى لقد عرض عام ١٩٠٨ معرضاً
للوحات سبع رد^٢ فيها الطبيعة إلى اسطوانات ومخروطات ودوائر جرياً على

مبدأ سيزان ؛ ومن لطيف ما يروى في هذا الصدد أن ماتيس - وقد كان من المحكمين الذين رفضوا من تلك اللوحات السبع خمساً - كان قد أشار إلى تلك اللوحات إشارة ساخرة إذ قال إنها ليست إلا تكميياً - ومن هذه الإشارة الساخرة نشأ للمدرسة الجديدة اسمها الجديد .

لم يكن المكعب بين الصور الهندسية التي أشار إليها سيزان الذي اقتصر في إشارته على الأسطوانة والكرة والمخروط ؛ لكن خطوة يسيرة تخطوها من هذا المبدأ كما صاغه سيزان ، كفيلاً أن تعمم القول فتجعل حقائق الطبيعة أشكالاً هندسية كائنة ما كانت ، وذلك هو أقوى طابع ينطبع به الفن الحديث ، نقف أمام الصورة ، وإذا رأيت نفسك قد وصفتها بالحدائث في أسلوبها الفني ، فابحث عن مصدر حركتك هذا مجده دائماً مرتكزاً على أن الصور قد أبرزت الجوانب الهندسية التي ينطوى عليها التكوين المصور ؛ كما كانت تلك الجوانب الهندسية كامنة في الشيء ، ثم جاء الفنان فكشف عنها الستار .

ولكننا نتساءل : لماذا كان المكعب مقدماً على سائر الأشكال الهندسية عند هذه المدرسة الفنية ؟ لعل الجواب هو هذا : إن طبيعة العالم طبيعية معمارية قبل كل شيء ، لأن العالم بناء على كل حال ؛ ووحدة الطبيعة المعمارية هي المكعب من الحجر ؛ لا بل إنه ليجوز لنا أن نضرب في التعليل إلى ما هو أهم من ذلك وأعنف ؛ إن تشريح أى كائن حى - بما في ذلك الإنسان - ليوضح أنه بناء من خلايا ، ولئن كانت الخلية الواحدة ، وهي مفردة وحدها ، قد تنداح في شكل لا تكعيب فيه ، إلا أنها وهي داخلة مع غيرها من الخلايا في بناء الكائن الحى ، تنضغط من جوانبها يجرانها حتى لتتخذ هيئة التكعيب . ولقد حدثنى طبيب صديق فأبأنى أنك إذا رأيت عضواً من أعضاء الإنسان ، كالكبد مثلاً ، وجدته في تكوينه بناء من مكعبات كأي جدار تراه في أى بناء . . وإن كان هذا هكلنا ،

كانت الكائنات هندسية الصورة في صميم تكوينها ، وكان المكعب في مقدمة الصور الهندسية التي منها يتألف ذلك التكوين .

ولئن كان « براك » أحد اثنين وضعاً أساس الحركة التكميلية ، فثانيهما هو « بيكاسو » الذي التي هو وزميله براك لأول مرة في خريف ١٩٠٧ ، وكان ذلك بعد أن فرغ بيكاسو من لوحته المشهورة « غايات أفنيون » التي توصف اليوم بأنها أول صورة في مرحلة الفن التكميلي . وإن شئت قليلاً من دقة فقل إن للفن التكميلي مرحلتين : أولى تحليلية ، وأخرى تركيبية :

في المرحلة الأولى التحليلية كان الفنان يفتت أى شىء من أشياء الحياة اليومية المألوفة : كمنضدة أو مقعد أو وجه إنسان ، يفتته في مكعبات ، ثم يعود إلى تجميع المكعبات في بناء نحى جديد يحلّقه لنفسه خلقاً ؛ لقد فتن أنصار التكميلية بالفورم - أى بطريقة التكوين - فتنه كادت تنسبهم كل ما عداها ، حتى لقد أرادوا أن يتركوا تكوين الصورة يتحدث عن نفسه دون أن يستعينوا باللون إلا إلى الحد الأدنى ؛ أراد براك وبيكاسو للرأى أن يدخل في تكوين الصورة دخولا مباشراً ، فأسقطا عن الصور إطاراتها لكلا يكون ثمة حائل بين الرأى والتكوين الذي يراد له أن يراه رؤية مباشرة ؛ وما أقرب الشبه هنا بين صورة بغير إطارها وبين المسرح الحديد الذي يسمونه مسرح الحلبة ، حيث يقام التمثيل وسط غرفة جلس المتفرجون حول جدرانها ، حتى يكون المتفرجون والممثلون في حالة التقاء مباشر . وأراد براك وبيكاسو للرأى أن يلتقى بالتكوين هذا اللقاء المباشر دفعة واحدة ، فلا بأس من وضع المنظر الجانبي للأنتف فوق المنظر الأمامى للوجه ، ولا من وضع العين كاملة كما تُرى من أمام على الوجه الذي تُرى من جانب ؛ ولا يسعنا نحن المصريين إزاء هذا الاهتمام بتكوين الأجزاء بغض النظر عما يتألف منها ، سوى أن نذكر قواعد التصوير المصرى القديم ، لنقول : ما أشبه الليلة بالبارحة .

هكذا بعدت التكميلية التحليلية بالشئ المصور عن واقعه الظاهر بعداً
استحال معه أن تعرف عن الصورة ماذا تصوره ؛ ولماذا تعرف والصورة
قد أريد بها ألا تصور شيئاً مما يظهر لك في العالم الخارجى ، بل أن تبني
بناء جديداً من مكعبات تستخرجها من تفتيت الشئ إلى أجزائه ؟

لكن أصحاب هذه المدرسة كأنما قد أجهلهم هذا البعد كله عن ظاهر
الواقع ، فكثروا قافلين في الطريق عائدين من غايهم التى انتهوا إليها إلى
البداية التى بدأ منها الفن على إطلاقه ؛ فلماذا لا يرسمون على اللوحة
جانباً واحداً من الشئ رسماً واقعياً كأن يرسموا مثلاً ظهر مقعد أو ساق
منضدة ، ثم يهيكون حول هذا الجزء ما يريدون نسجه من تكوينات
هتسية ، فيكون ذلك الجزء الصغير الواقعى في الصورة راسماً إلى شئ
من عالم الواقع كما يظهر ؛ ولا يكاد الإنسان يبدأ طريقاً حتى يأخذه ما يشبه
الموس في التعمس له ؛ فما دمتا قد رضينا بأن نثبت في الصورة جزءاً من
الشئ الواقع كظهر المقعد مثلاً ، فلماذا لا نضع الجزء الواقعى بذاته ملصقاً
إلى اللوحة ؛ لماذا نرسمه كما هو إذا كان يمكن إثباته بواقعيته كلها ؟ ومن
ثم راح براك وبيكاسو يلصقان على لوحاتهما قصاصة من جريدة ، أو
من ورق اللعب ، أو قطعة من عابة الكبريت ، وهكذا ، ثم يدبران
حول القطعة الملصقة ما شاء لها الخيال أن يقيها من تكوينات تعتمد على
هندسة التكوين وحدها ولا تستعين باللون إلا قليلاً .

إنه لا مندوحة لمن أراد أن يدخل عالم الفن الحديث عن اطراح
مفهوم الفن القديم اطراحاً تاماً ؛ ومفتاح الدخول إلى هذا العالم الفنى
الجديد ، هو ألا تنظر إلى الصورة على أنها صورة لشئ مما يتبدى
للعين ، إنما في الحقيقة سيئو الحظ في كلمة « صورة » هذه ، لأنها ما دامت
هناك فسبطل الإنسان يسأل : صورة ماذا ؟ ولو عودنا أنفسنا على
استعمال كلمة أخرى ، مثل : لوحة ، بلطاز أن ننسى مفهومنا القديم

للفن ولأصبحت اللوحة شيئاً إن أشار إلى العالم الخارجى فهى الإشارة إلى صميم ذلك العالم وحقيقة طبيعته لا إلى ظاهره المرنى للعين .

والى لأسوق هنا عبارة قالها بيكاسو لأردّ بها على من لا يزال يسأل : ماذا تعنى الصورة فى الفن التكعيبى ؟ إذ قال :

« إذا كانت التكعيبية قد لبثت أمداً طويلاً بعيدة عن الأفهام ، ثم إذا كان هنالك إلى يومنا هذا من لا يرون فيها شيئاً يسبقونه ، فذلك كله لا يعنى شيئاً ؛ فأنا لا أقرأ الإنجليزية ، ولذلك فإن الكتاب المكتوب بهذه اللغة يكون بالنسبة إلى كالتورق الحالى ، فهل يعنى هذا أن اللغة الإنجليزية غير قائمة ، وهل يجوز أن أوجه اللرم فى ذلك إلا إلى نفسى حين أراى لأفهم ما لست أعلمه ؟ » .

ويحلولى فى هذه المناسبة أن أذكر فصلاً فكها راعياً كتبه الأستاذ توفيق الحكيم فى كتابه « فن الأدب » يصور به حيرته إزاء الفن التكعيبى ، وذلك حين كان فى باريس يسمع الناس يعلقون فى إعجاب شديد على هذا الفن ؛ ولم يكذب يصادف فناناً تكعيبياً فى إحدى قهوات مونمارتر ، حتى دعاه على شراب ليطلب إليه أن يفتح له مقاليد هذا الفن الجديد .

قال الأستاذ توفيق لزميله الفنان التكعيبى إنه زار اللوفر ورأى لوحة الفلانبة للفنان الفلافى ، ولوحة أخرى لفنان آخر وهكذا ، فكان كلما ذكر اسمها من هؤلاء الأعلام ، قاطعة الفنان التكعيبى بمتعتها على عدّه هؤلاء من أصحاب الفن بمعناه الصحيح : أنسى هذا مصوراً ؟ لا ياسيدى ، إنه نقاش ؛ أنسى فنان دايك بلوحته « المسيح فى القبر » فناناً ؟ إنه يستدرّ عطف الرأى بمحدث مؤلم ، ولا دخل لهذا فى فن التصوير بمعناه الصحيح ؛ أنسى « كورو » بلوحته التى يصور فيها الصباح فناناً ؟ كلا بل عدّه شاعراً إذا أردت ؛ أنسى لوحه فرتيه عن معركة نابليون

في وجوام فتاً؟ قل* عنه إنه مؤرخ إذا شئت ، إذ ما دخل الفن في وصف
المعارك ، وهكذا وهكذا .

سأله : ما الفن إذن ؟ فقال هو إبراز حقائق الأشياء في تكوينها
الهنسي ، واستطرد الكاتب بين كيف وضع الفنان رأيه على فخذ دجاجة
طلبها له الحكيم فأكلها بعد أن قال إن حقيقته مثلث ، ثم على طبق من
السلطة أكله بعد أن قال إن حقيقته ألوان الجزر الأحمر وورقة الخس
الخضراء وقطعة البنجر الأصفر . . الخ .

(ب ٢) حسبنا هذا عن المذهب الفيثاغوري وما يقابله في الفن ، لننتقل
إلى إجابة أخرى أجاب بها فيلسوف آخر - هو أفلاطون - عن السؤال
نفسه ، وهو : ماذا عسى أن تكون حقائق الكون الكامنة وراء ظواهره -
ما حقيقة الإنسان مثلاً ، وما حقيقة الدائرة أو المثلث ؟

يقول أفلاطون ما معناه : إن أفراد الكائنات كما نراها في دنيانا الظاهرة
هذه ، يستحيل أن تكون هي الحقائق ، خذ الدائرة مثلاً ، ففي عالمنا الحسي
دوائر كثيرة ، فهناك أقراص من المعدن دائرية ، وقطع من النقود
دائرية ، وأرغفة من الخبز دائرية ، وهناك دوائر مرسومة على الورق
وغيره ، فهل هذه كلها دوائر حقاً ؟ كلا ، لأننا نلاحظ بينها تفاوتاً ،
فاللدائرة في قطعة النقود أكمل منها في الرغيف ، والدائرة المرسومة بالفرجار
على الورق أكمل من دائرة القرش ، وهكذا تستطيع أن تتصور سلماً
متدرجاً من دوائر يعلو بعضها على بعض في نصيبها من حقيقة الدائرة ، فأين
تكون « الدائرة » الكاملة ؟ إنها لا تكون إلا كائناً عقلياً ، هو الذي نسميه
« مثال » الدائرة ، فلماذا لم يكن هذا « المثال » العقلي كائناً بيننا في عالم
المحسّات ، فلا بد أن يكون هناك عالم حقل لهذه المثُل كلها .

ولكن ما الفرق بين مثال الدائرة والدائرة كما نراها في عالم الحس ؟
بين مثال الشجرة والشجرة كما نراها في عالم الحس ؟ بين مثال الإنسان

والإنسان كما نراه في عالم الحس ؟ الفرق هو أن المثال في كل حالة من هذه الحالات مجرد ، أى أنه متخلص من كثير من التفاصيل التي نراها عالقة بالكائنات الحسية ، فالشجرة كما نراها هنا وهناك ذات أوراق وذات ثمار وهكذا ، لكن هل هذه الأوراق وهذه الثمار جزء من حقيقة الشجرة ؟ كلا ، إذ نستطيع أن ننزع عنها أوراقها وثمارها ونظل « شجرة » - وهكذا نستطيع أن نجرد الكائن الجزئى من كثير جداً من تفاصيله العالقة به ، ونظل حقيقته قائمة .

ضع هذه الفكرة الأفلاطونية نصب عينيك وانظر إلى عالم الفن الحديث ، ألسـت ترى شـبهاً شـديداً بينها وبين ما تذهب إليه مدرسة التجريد ؟ إن الفنان التجريدى لا يهتم أن يثبت الشجرة التي يراها بكل ما يراه فيها من تفاصيل ، لأن هذه التفاصيل زائلة عابرة ، وإنما يهتم أن يستقى منها ما يكون لها بمثابة الجوهر الثابت ، وبهذا يضع الطبيعة على لوحته ، لا كما تراها العين ، بل كما يفهمها العقل .

والحق أن الفن قد سار في تاريخه من التعيين إلى التجريد على نحو قد يؤيد لنا وجهة نظر التجريدين المعاصرين ؛ ألم يبدأ الفن صورياً على جذران الكهوف تصور الحيوان المراد اصطیاده تصويراً مباشراً ؟ وإذا نحن أدخلنا الكتابة في أنواع التصوير - ولا شك أنها كذلك - قلنا إن الإنسان قد استعاض عن الصور المباشرة بكتابة مصورة يكتفى فيها بالرمز إلى الموضوع دون رسمه رسماً مباشراً ؛ ثم أخذت الصورة الكتابية تبعد عن الرمز التصويرى شيئاً فشيئاً - مارة خلال المرحلة الهيروغليفية - حتى انتهت أخيراً إلى هذه الأحرف المجالية التي نستخدمها في كلماتنا ، والتي إن هي إلا تصوير بلغ غاية في التجريد ، وانظر - إذا شئت - إلى كلمة « شجرة » فهل ترى أية رابطة بين صورتها وبين الشجرة ذاتها التي أريد تصويرها بتلك الكلمة ؟ ليس بين الطرفين أدنى شبه ، ومع ذلك فطرف منهما يصور طرفاً على سبيل التجريد لا على سبيل التعيين الجزئى .

ونعود إلى الفن التجريدى الحديث ، أو إن شئت فسمه الفن اللاموضوعى ، أى الذى هو بغير موضوع مما تراه العين رؤية مباشرة ، فنقول إن من هؤلاء التجريديين من يتصل بالمدرسة التكعيبية صلة قريبة ، وهم أولئك الذين يقصدون بالتجريد إلى تكوينات هندسية مقصودة لذاتها ، لكننى أترك الحديث عن هذا الفريق لأعود إليه حين أتحدث عن الفن الذى تستقل فيه اللوحة عن كل ما عداها — وأما الفريق الثانى فهو أولئك الذين يجردون من الطبيعة ألوانها ليتناولوا هذه الألوان وحدها دون موضوعاتها فيركبونها على أى نحو تهديهم إليه أذواقهم ، وزعيم هذه الجماعة هو كاندنسكى الذى جعل اللوحة الفنية موسيقى لونية لا أكثر ولا أقل .

(ب ٣) ونعود إلى عالم الفلسفة مرة ثالثة وأخيرة ، إلى أرسطو الذى اتفق هو وأستاذه أفلاطون في جانب واختلف عنه في جانب ، فهو كأستاذه يرى أن القورم في أى كائن ليس هو التفاصيل الجزئية التى نراها عالقة بهذا الكائن ، بل هو جوهره الذى يحدد حقيقته ، لكنه يختلف عن أستاذه في أن هذا القورم لا يقوم وحده في عالم عقل ، بل هو دائماً كائن في الشيء ذاته ، وهو الذى يطبع الشيء بالطابع الذى يجعله منتسباً إلى هذا النوع أو ذلك من أنواع الكائنات — القورم في الشيء هو الوظيفة التى يقوم بها ذلك الشيء ، فالقورم في الفرد من أفراد الإنسان هو الوظيفة التى تجعل من الإنسان إنساناً والقورم في الشجرة هو الوظيفة التى تجعل من الشجرة شجرة وهكذا ، ومعنى ذلك أن القورم هو مصدر الحركة والنشاط والفاعلية في الشيء ، أى أن القورم في الشيء هو « طبيعته » أو « حقيقة » .

إن لكل شيء في الطبيعة — عند أرسطو — غاية يريد تحقيقها ، هذه الغاية تكون موجودة فيه بالقوة قبل تحقيقها ، ثم توجد فيه بالفعل بعد تحقيقها ، وهذه السيرة ، أو هذا الانتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل هو القورم الذى يحدد طبيعة الشيء ، فالحببة تلقى في التربة إنما

تنزع أن تصبح شجرة من صنف معين ، وهي لا تقي تكبد حتى تحقق هذه الغاية ، وهذا الكد منها لتحقيق طبيعتها هو الفورم .

وهكذا ترى معنى الفورم في الطبيعة قد اختلف اختلافاً جوهرياً عند أرسطو عنه عند فيثاغورس وأفلاطون ؛ فهو عند أرسطو فاعلية ونشاط ، وأما عند فيثاغورس وأفلاطون فهو صورة ساكنة ؛ هو عند أرسطو حقيقة تطورية بيولوجية ، وأما عند فيثاغورس وأفلاطون فهو حقيقة رياضية . الفورم عند أرسطو هو فكرة النوع انطبعت بها المادة فأصبحت بها فرداً ينتمى إلى ذلك النوع ؛ وأفراد النوع الواحد تتفاوت في درجة تحقيقها لفكرة نوعها .

فكيف يكون الفن على هذا الأساس الأرسطي ؟ يكون الفنان فناً بمقدار ما يستطيع أن يصور لنا فرداً واحداً تصويراً يعبر فيه عن حقيقة النوع كلها ؛ كأن يبرز الشجاعة في شجاع ، والطموح في طامح ، والبلادة في أبله ، والحكمة في حكيم وهكذا . وأحسب أن الفن بمعناه الكلاسيكي تطبيق يقوم على هذا الأساس .

- . ٢٠ -

كل هذا الذي أسلفناه إنما هو تحليل لوقفة واحدة من الوقفات الثلاث التي ذكرناها في مستهل هذا البحث ، وأعني بها وقفة الفنان حين يريد أن يشير بفنه إلى الطبيعة ، في ظاهرها حيناً ، وفي صميم حقيقتها حيناً آخر ؛ وهو إذ يشير إلى الطبيعة في صميم حقيقتها ، فهو إما أن يجعل تلك الحقيقة أشكالاً هندسية ، أو تجريداً للجوهر ، أو إبرازاً لوظائف الكائنات في فاعليتها ونشاطها .

على أن الفنان قد يقف وقفة أخرى ، بأن يجعل عمله الفني إخراجاً لطبيعته هو الداخلية ، وهنا تأتي المدارس التعبيرية والسريرية وما يدور مدارها .

وإني لأخشى طول الاستطراء في الحديث ، فأترك هذه الناحية من الفن ، لأنتقل مسرعاً إلى كلمة موجزة أقولها في الوقفة الثالثة .

٣

ثالث الوقفات التي يمكن للفنان أن يقفها إزاء عمله الفني ، وقفة يريد بها ألا يبيح إنتاجه صورة لشيء كائن ما كان خارج حدود ذلك الإنتاج نفسه ، وهاهنا نجد « الفورمالزم » بأكل معانيه ، إذ الصورة هنا لا مسند لها إلا نفسها ، وبديهي أن يلجأ الفنان هنا كذلك إلى التجريد ، لكنه لا يجرد من الشيء جوهره كما فعل زميله في الحالة التي أسلفنا ذكرها ، بل يجرد تجريدات هندسية أو لونية كل عمادها وقمها في الإدراك الحسي ، وإما أن يقبلها هذا الإدراك الحسي أو يرفضها - إن اللوحة في هذه الحالة لا تعبر عن أي شعور أو عاطفة أو انفعال ، لأنها لو فعلت كانت ناقله عن نفسية الفنان ؛ فلست ترى على اللوحة إلا أشكالاً هندسية مجردة كأن ترى مربعات أو دوائر سوداء على أرضية بيضاء ، أو ترى تشكيلات من مربعات ودوائر ومستطيلات ؛ ولعل في هذا ما يذكرنا بقول أفلاطون :

« إن جمال الأشكال ليس - كما يظن معظم الناس - جمال الجسم الحي أو جمال الصور ، لكنه جمال الخطوط المستقيمة والدوائر وسائر الأشكال - ذوات السطح أو ذوات الحجم على السواء - المكونة من الخطوط والدوائر تكويناً تصوغه بالخطوط والمستطيات ؛ فمعدله لا يكون الجمال - كما هي الحال في بقية الأشياء - جمالاً نسبياً ، بل هو جمال ثابت مطلق »

ومن زعماء هذه الحركة الفنية في عصرنا مالفيتش الروسي Malevich ، وموندرين الهولندي Mondrian .
ولا حاجة بي إلى القول بأن الفن العربي قائم معظمه على هذا التجريد

المهندسى ، كما نراه فى زخرفة العارة وفى السجاد والأثاث بل فى الكتابة وغيرها .

• • •

إن ما ذكرناه حتى الآن هو إجابة عن هذا السؤال : ما هى الصورة (أى الفورم) عند بعض الفلاسفة من جهة ، وعند بعض رجال الفن من جهة أخرى ؟

١ - فالنظرية الفيثاغورية فى الفلسفة ، تقابلها التكميلية فى الفن .

٢ - ونظرية المثل الأفلاطونية فى الفلسفة ، يقابلها الفن الذى يجرده من الشيء جوهره .

٣ - والنظرية الأرسطية فى أن الصورة هى ما ينطبع به الكائن الفرد بحيث ينتمى إلى نوع معين ، يقابلها الفن الكلاسيكى .

ومذه الثلاثة كلها تفسيرات للصورة حين تُعنى بإبراز الطبيعة على حقيقتها .

٤ - والتحليل النفسى للشعور واللاشعور ، تقابله فى الفن مدارس التعبيرية والسيربالية .

٥ - واستقلال الفن فى عالم وحده ، عالم ثالث ، بين الطبيعة والذات ، يقابلها التجريد الخالص فى الفنون .

لكن هناك سؤالاً آخر ، لعله أهم من السؤال الذى حاولنا الإجابة عنه وهو بغير شك أعسر جواباً ، وأعنى به هذا السؤال : متى تكون الصورة (الفورم) جميلة ؟ فسواء كانت الصورة تكويناً هندسياً أم تجريداً لجوهر الشيء المرسوم ، أم لإبراز الحقيقة النوع متمثلة فى الفرد الواحد ، أم غير ذلك ، فهو قد يوصف بالجميل هنا وهنا وهناك ، ومن ثم ينشأ سؤالنا الجديد : متى تكون الصورة جميلة ، بغض النظر عن اختلاف الوجهة التى يختارها الفنان فى تفسيرها ؟

إننى هاهنا أغض النظر عن بحثٍ فرعى هو غاية فى الأهمية والخطورة
إذا أردنا أن نفهم الفن على حقيقته ، وهو البحث الذى نسأل فيه : هل
الجمال هو حقاً غاية الفن كما هو شائع بين الناس ؟ فالواقع أن تحليلاً قليلاً
كاف للدلالة على أن القول بأن الجمال هو غاية الفن إن هو إلا السذاجة
يعنيها ، لكننى أغض النظر الآن عن هذا البحث بأكمله ، وحسبنا أن نتحدث
عند الناظر إلى الأثر الفنى نشوة من نوع معين ، لنسأل سؤالا ، وهو :
ما سرُّ هذه النشوة ، وما مبعثها ؟

أعتقد أنه لا بد أن تكون هناك علاقة وثيقة بين ما يبعث فينا النشوة
الجمالية وبين التكوين الفسيولوجى والنفسى للإنسان المشاهد .
فأيهما أبعث إلى الراحة عند الإنسان : الخط المستقيم أم الخط المنحنى ؟
أظن أن أحداً مثلاً لا يتردد فى تفضيل المنحنى على المستقيم ، لأن البصر
يسريح للأول أكثر مما يسريح للثانى - لماذا ؟ .

لأن العين وهى تتعقب الخط المستقيم ، خصوصاً إذا طال امتداده ،
تحاول أن تحتفظ بالحدقة فى وضع واحد تقريباً ، ومن ثمَّ يكون التعب
والملل ، ذلك بالطبع إذا لم يكن الخط المستقيم من القصر بحيث ندرسه
والرأس ثابت فى موضعه ، بل يطول بحيث يضطر الرأى إلى إدارة
رأسه ومع الرأس البصر - فلا عجب أن يقع الخط المستقيم الطويل من
مُشاهدته موقع الصلابة والجفاف ، ولا عجب كذلك أن اضطرب فنان
العجزة دائماً أن ينحى العمود فى أسافلها وأعاليها بقواعد ورموس فيها انحناء .
والخط المنحنى أروح للبصر لأن عضلات الإبصار فى متابعته لا تثبت
على حالة واحدة ، بل يحكم استدارة الخط تتغير حالة الحاسة المصرة
فيزول أساس التعب والملل - ومن ثمَّ نرانا نصف الخطوط المنحنية
بالانسياب والرشاقة واللين .

لكن الانحناء إذا ما بلغ حدَّ الاستدارة الكاملة - فى دائرة تقع

كلها في مجال الإدراك الحسى - يفقد كثيراً من جماله . لماذا ؟ لأن التباين هنا سيزول ويحل محلّه الاطراد . فالمشاهد سيقع بصره على مركز الدائرة ، ولن يجد البصر ما يلفتته إلى اليمين أكثر مما يلفتته إلى اليسار ، أو إلى أعلى أو إلى أسفل ، ومن ثم يكون الاطراد الملل .

كثيراً ما أبدى فلاسفة اليونان فنتهم بالدائرة لما فيها من الاستمرار والبساطة ، حتى لقد حسبوا أن الكواكب تدور في أفلاك مستديرة بلجال هذه الأفلاك الدائرية - لكننى أرى الدائرة ينقصها الحافظ المثير ، ومن ثم ينقص جمالها . نعم إن في الفن الكلاسيكى أمثلة كثيرة فيها حالات مستديرة تحيط بالوجوه ، لكنها تخف على العين لسببين : أولهما أن الوجه نفسه بمثابة كسر للاطراد ، والآخر هو أن أمثال هذه المالحات توحى بفكرة تصرف النظر عن الدائرة نفسها ، كفكرة الشمس المشعة أو القمر المضيء .

ويذهبى أن هذا الحكم لا ينطبق على الدوائر الصغيرة داخل الصورة كأزرار الثوب مثلاً - لأن البصر لا يقف عند الواحدة منها وقفة خاصة بها ، بل يتخذ منها نقطاً تقسم له الصورة تقسيماً قد يساعد على انتقال العين انتقالاً مريحاً من جانب من المرئى إلى جانب آخر .

ومن أهم الأمثلة التى أوضح بها وجهة النظر القائلة بأن جمال القووم مرتكز في النهاية على تكويننا الفسيولوجى والنفسى ، المائلة أو السيمترية ؛ فلماذا يكون في المائلة جمال ؟ ومتى يكون ؟ .

يلاحظ أولاً أن الإنسان نفسه في تكوينه الجسدى تماثل بين الجانب الأيمن والجانب الأيسر ، ولا تماثل هناك بين أعلاه وأسفله ؛ ولذلك تراءنا نقصر الحديث في المائلة في الأثر الفنى بين الجانب الأيمن من الصورة أو من البناء ، أما بين الجانب الأعلى والجانب الأسفل فالمائلة لا تطلب أبداً ، بل يكاد عدم المائلة هنا أن يكون شرطاً ، ففى أعلى

تكون السماء - مثلا - وفي أسفل يكون المنظر الأرضى - أفلا يكون هذا نفسه انعكاساً لتكويننا الجسدى ؟ أضف إلى ذلك أن المشاهد لا يحرك رأسه من أعلى إلى أسفل بقدر ما يحركها من اليمين إلى اليسار ، ولهذا كانت المائلة مطلوبة بين اليمين واليسار وغير مطلوبة بين الأعلى والأسفل .

إن المصور عادة يضع في وسط صورته ما يسترعى النظر ، كأن يضع شخصاً أو مجموعة أشخاص وسط منظر طبيعى ، حتى إذا ما استقرت العين على هذا المركز ، حدث لها جذب طبيعى أن تجول في بقية الجهات متجهة يميناً ويساراً ، فإذا ما كان هناك اتزان بين الجانبين استراحت راحة مصدرها الاقتصاد في جهدها المفضلى .

إن الإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه ، فبين ضربات القلب انتظام ، وبين وحدات التنفس انتظام ، وبين النوم واليقظة انتظام وهكذا - وأحسب أن هذا الإيقاع الفطرى فينا هو ما يجعلنا نوثقه في مدركاتنا ، ونستريح إذا وجدناه ، ويهيبنا القلق إذا فقدناه ، من هنا كان الوزن في الشعر ، وكانت السيمترية في العمارة وفي التصوير - قارن حالتك وأنت تلعب بتفرك جداراً طويلاً لا يكون فيه أبداً ما يقسمه إلى فترات ، بحالتك إذا كان هذا الجدار منقسماً إلى وحدات تحددها أبراج أو عواميد أو غير ذلك - لكن هل يكون معنى ذلك أن يعتمد المصور - مثلا - إلى جعل صورته متائلة أدق المائلة في يمناها ويسراها ؟ كلا ، بل إنه يعتمد على مبدأ المائلة دون أن يطيعه طاعة عمياء ، فالإنسان الرافى إذا ما وجد الأيمن مختلفاً عن الأيسر انتابته صدمة توقظه ، فإن كان سبب الاختلاف مثيراً لاهتمامه فإن ذلك هو مصدر جمال القورم ، أما إذا كان الاختلاف الذى سبب الصدمة غير مثير لاهتمامه ، اجتمعت الصدمة إلى خيبة الأمل ، وفقد القورم كل جمال مقصود أو غير مقصود .

إن مشاهد الطبيعة نفسها تقاس « روعتها » (لاحظ العلاقة بين الروعة والروع) بهذا المبدأ نفسه : يتوقع المشاهد أن يرى رتابة ، فإن وجدها نام واستراح ، وإن انكسرت الرتابة بالاختلاف والتباين ، حدث أحد أمرين ، فإن كان سبب الاختلاف مثيراً للاهتمام كان المنظر رائعاً ، وإلا كان قبيحاً .

الحقيقة أن مبدأ السيمتريّة نفسه — أو إن شئت فقل مبدأ الإيقاع — يمكن اعتباره فرعاً عن مبدأ أشمل في فطرة الإنسان وطريقة تكوينه ، وذلك هو ميل الإنسان أن يرى وحدة في الشيء الملوك .

فإذا كان الشيء من الصغر بحيث تترك العين وحدته بغير عسر امتنعت ضرورة الإيقاع بين أجزائه ، أما إذا كان من الكبر بحيث تحتاج رؤيته إلى انتقال العين من جانب إلى جانب ، فعندئذ تريد العين أن ترى كل جزء وكأنما هو وحدة — ومن ثمّ وجب على الفنان أن يعين العين على ذلك في انتظامها من هذا الجانب إلى ذلك من جوانب الصورة أو البناء .

وأما إذا كان الشيء أكبر جداً من أن يدركه الإنسان وهو في موقف واحد ، حتى إن دار برأسه في كل الجهات — كمدينة مثلاً أو غابة — فلا ضرورة عندئذ أبداً أن تنحى المدينة أو الغابة متائلة الجوانب ، بل يكفي أن يكون هذا التماثل في كل جزء منها مما يمكن للرائي أن يدركه في وقفة واحدة . فالمائلة في الشارع الواحد ، أو في الميدان الواحد مطلوبة ، لكنها لا تطلب في المدينة باعتبارها كلاً واحداً .

مبدأ الوحدة التي تضم كثرة العناصر في كائن واحد هو مبدأ أصيل في الفنون على اختلافها — هو المبدأ الذي بمقدار تحقيقه يكون للأثر الفني قيمته . فالرائي الغافل الذي ينظر إلى زهرة مثلاً ف يرى وحدتها ويفضل عن الكثرة المكونة لهذه الوحدة ، يفوته كثير من جمال ما يراه ، والذي يفوته عندئذ هو إدراك التورم الذي يربط الأجزاء .

غير أن مجرد الكثرة لا يكفي .

فالكثرة التي هي مجرد تكرار عددي كدقات الساعة أو قضبان السور الحديدى أو صفوف الجند ، قليلة الجلال لقلة فاعلية المبدأ التوحيدي .

بل لا بد أن تكون الأفراد متنوعة ومع ذلك يكون بينها وحدة ، كأعضاء الجسم الحى ، فالأفراد فى زحمة من الناس أجمل من الأفراد فى صفوف ، والأشجار فى غابة أجمل منها فى حديقة منسقة .

نعم إن للتكرار العددي جماله ، لكنه جمال تكفیه لحة ، وليس هو الجمال الذى يزداد غزارة كلما عاودنا إدراكه .

والتكرار العددي محدود فى قدرته على تداعى الأفكار ، إذ ما يستدعيه عضو هو نفسه ما يستدعيه عضو آخر — وما هكذا الكثرة المتنوعة الأفراد ، ومن ثم تكون الخصوبة والفنى .

وأعتقد أن التزام الشعر العربى قافية واحدة مكررة فى القصيدة يفقده شيئاً من جمال تكسبه القصيدة لو تنوعت قوافيها .

والجمال الزخرفى المكون من تكرار الوحدات أقل من جمال الطبيعة المتنوعة المحتوى .

تحليل الذوق الفني

الذوق حاسة من الحواس الخمس الظاهرة : البصر ، والسمع ، واللمس ، والذوق ، والشم ؛ وعضو الذوق هو اللسان ، كما أن عضو البصر هو العين ، وعضو السمع هو الأذن ، وعضو الشم هو الأنف ، وعضو اللمس هو سطح الجلد كله ؛ حتى نستطيع أن نقول إن الحاسة الأولى في مراحل التطور البيولوجي هي اللمس ، حين كانت الأميبا تحس محيطها باللمس وحده ، ثم حدث على مر الزمن تخصص في أجزاء الجلد المختلفة ، أدى إلى أن نخضع أجزاء معينة « بلمس » أجسام معينة دون سواها ؛ فالعين « تلمس » الضوء ، والأذن « تلمس » الصوت ، والأنف « بلمس » الرائحة ، واللسان « بلمس » الطعم وبقية سطح الجلد « تلمس » ما بقي بعد ذلك من ملموسات ، كالنعومة والخشونة .

لكننا نلاحظ أن شعوب الأرض جميعاً ، على اختلاف لغاتها ، قد اختارت حاسة « الذوق » دون سائر الحواس الأخرى ، لترمز بها إلى نوع المعرفة التي يحصلها الإنسان بالاتصال المباشر بالشئ المعروف ، وحين تكون تلك المعرفة المباشرة ممتزجة بالميل والرغبة ؛ وعلى هذا الأساس جاز لنا أن نقول إن للعين « ذوقاً » تفاضل به بين الألوان المرئية ، وإن للأذن « ذوقاً » تقوم به الأصوات المسموعة ، وهلم جرا ؛ وترانا نتهم الناس في « أذواقهم » حين لا يحسنون الاختيار أو حين لا يتصدقون الحكم في شتى ضروب المحسوسات الأخرى ؛ فلماذا نتيب حاسة « الذوق » عن سائر الحواس الأخرى ؛ ما الذي يميز حاسة الذوق دون بقية الحواس ، مما يكسبها هذه القوة التعبيرية التي تعبّر بها عن مجالها الخاص أصالةً ، وعن بقية المجالات نيابةً ومجازاً ؟

إن أول ما نلاحظه في هذا الصدد هو أن ثلاث حواس من الخمس تحسُّ الشيء المحسوس - وهو على مبعده منها ، وهي حواس البصر والسمع والشم ، فأنت ترى الشيء ، أو تسمع الصوت ، أو تشم الرائحة ، دون ما حاجة إلى مس المصنر الخارجي مساً مباشراً ، بل إنه في حالتي السمع والشم قد لا يكون ذلك المصنر ظاهراً - وتبقى حاستان هما اللمس والذوق ، لا تعملان عملهما إلا إذا مسَّنا المصنر الخارجي مساً مباشراً (لاحظ المعنى الخرفي لكلمة « مباشر » وهو أن تحسُّ البشرةُ البشرةَ في الشيشين اللذين يتأسَّان) .

لكننا نعود فنجد فرقاً هاماً بين هاتين الحاستين المباشرتين : اللمس والذوق ، وذلك أن التنبيه للمسَّى آلى ، على حين أن التنبيه للذوق كيميوى ، وأعني بهذا أن التنبيه في الحالة الأولى لا يتطلب أكثر من وجود المنبه على سطح الجلد ، وأما التنبيه في حالة الذوق فيتطلب إذابة المنوقات وتفاعلها بالمواد الموجودة في الحلمات التي تكسو الغشاء اللساني ، أى أن التنبيه للذوق يتطلب من الفاعلية العضوية في الجسم المدرك أكثر مما يتطلبه التنبيه للمسَّى .

وللذوق صلته الوثيقة بالتغذية - التي هي العماد الأول لبقاء الحياة - إذ هو بمثابة الحارس الذي يقف عند مدخل القناة الهضمية ، يميز بين الأجسام الداخلة ، تمييزاً يمكنه من قبول المفيد منها ورفض الضار المميت .

ومن هذا التحليل السريع ، نخلص إلى نتيجتين خاصتين بحاسة الذوق : الأولى - هي أن هذه الحاسة أقرب إلى الفطرة الأولية من غيرها ، لأنها متصلة بمادة الغذاء الذي هو مادة الحياة ، ولأنها تميز بالشيء المحسوس امتزاجاً لا يدع لها فرصة تروى فيها أو أن تتدبر الأمر قبل حدوثه ، فالشيء المحسوس باللسان إما مقبول فوراً أو مرفوض فوراً ، وليس الأمر كذلك بالنسبة لحاسة البصر - مثلاً - فلأننا نرى الشيء وهو على مبعده منا ، يتاح لنا أن « نفكر » في نتيجة الصدام بيننا وبينه قبل وقوعه ، فإما أن نقرر

العمل على التقرب إذا كان مُعيناً لنا ، أو أن نقرر الفرار إذا كان مناهضاً لمصالحنا ؛ ومن أجل ضرورة البتّ السريع بالنسبة لحاسة الذوق ، كان لا بدّ لها من قابلية شديدة للتهديب لكي تُرَهِّفَ الإرهاف الذى يساعدها على هذا البتّ السريع فى القبول والرفض ، أليكون غريباً بعد هذا أن تُتَّخَذَ مقياساً للتهديب الحضائى كله ؟

الثانية - هى أن حاسة الذوق لكونها مباشرة على النحو الذى وصفناه ، فإنها لا تستغنى بالرمز عن الموقف نفسه ، وأشرح ذلك قليلاً فأقول إن الكائن الحى وهو على فطرته يستجيب لمواقف معينة مُشَخَّصة ، حتى إذا ما نما فى طريق الإدراكات المجردة (وهو نمو خاص بالإنسان وحده دون سائر الحيوان) أخذ ينبئ شيئاً عن شيء ، فجزء واحد من أجزاء الموقف يكفيه ليستجيب الاستجابة التى لم يكن ليستجيبها إلا للموقف كله ، ثم يمضى الإنسان فى عملية الإنابة التجريدية هذه ، حتى يصل إلى مرحلة استخدام اللغة ، وهنا تغنيه اللفظة عن الشيء نفسه ، فيستجيب لها الاستجابة نفسها التى يستجيب بها للشيء ذاته لو كان قائماً أمامه مشهوداً له .

والذى نقوله الآن هو أن حاسة الذوق لا تستغنى بالرمز - لغوياً أو غير لغوى - عن الشيء نفسه أو عن الموقف نفسه ، لضرورة أن يكون الشيء المذاق واقعاً وقوعاً مباشراً على اللسان ؛ نعم إن عملية الإنابة بالرموز - الرموز اللغوية أو غيرها - هى من أقوى علامات الرقى الإنسانى ، حتى لقد قيل إن استخدام « الكلمة » - أى الرمز - هو المرحلة التى حددت خروج الإنسان فى مدارج التطور البيولوجى من عالم الحيوان الأعجم ، ومن هنا قيل عنه إنه الحيوان الناطق ، كما قيل فى الكتب المقدسة على اختلافها إن فى البدء كانت الكلمة . أقول إنه على الرغم من عملية الإنابة بالرموز عن الأشياء والمواقف ، وإن تكن أقوى علامة على

الرقى الإنسانى ، إلا أنها فى الوقت نفسه تتضمن البعد بين الإنسان المدرك
والشئ المدرك ، ولذلك خلكتَ منها حاسة اللوق ، وهذا هو السرفى
أنا نشير « باللوق » إلى أية عملية إدراكية يكون فيها الإنسان على صلة
مباشرة بالشئ المدرك ، سواء أكان ذلك الشئ مرئياً - كما هى الحال
عند رؤية لوحة فنية - أم كان مسموعاً كما هى الحال عند الاستماع إلى
قطعة موسيقية أو إلى قصيدة من الشعر .

٢

على ضوء هذا الذى أسلفناه ، نستطيع أن نفرق بين شيئين ، كثيراً
ما يحدث الخلط بينهما ، وهما : (١) التلوق الفنى ، (٢) النقد الفنى .

فالتلوق الفنى هو أن تجابه عملاً فنياً مباشرة « فتلوقه » بالحاسة
الملائمة له (بالعين إذا كان صورة ، وبالأذن إذا كان نغمة) تماماً
كما تضع لقمة الطعام على لسانك وضماً مباشراً لتلوقها بلسانك ، فهنا
لا نُطعق ولا كلام ولا تجريد ولا رمز ؛ إنك تلوق ما تلوقه وأنت
صامت ، تنظر إلى اللوحة فى صمت ، أو تنصت إن القطعة الموسيقية فى
صمت ؛ وإلى هنا فلا نقد ؛ لأن النقد يقتضى أن تعلق على ما قد تلوقته
تعلقاً تبين به - بعد تحليل - لماذا جاء تلوقك له على النحو الفلانى من
إعجاب أو من نفور .

وإذن فمرحلة النقد الفنى هى مرحلة ثانية تأتى بعد مرحلة اللوق
أو التلوق ؛ وهى مرحلة - كما قلت لتوتى - يقوم فيها الناقد بعملية
تحليلية ، أى بعملية فكرية لا ذوقية ، إذ يحاول أن يلمس المواضع والعناصر
التي تدخل فى تركيب الشئ المنقود ، والتي كان من شأنها أن تحدث
ما قد أحدثته من أثر إبان عملية التلوق ؛ ولا أريد أن أترك هذه النقطة
قبل أن أبدى عجبى من أولئك الذين يصرون على أن النقد الفنى عملية

ذوقية لا مجال فيها للفكر العقلى ، ولست أدري كيف يفرق هؤلاء - بناء على وجهة نظرهم هذه - بين التذوق الذى يتبعه نقد ، وبين التذوق فقط ؟ أم أنهم يحسبون أن كل متذوق ناقد ؟ كلا ، فبينما لا يكون نقداً فنى إلا إذا سبقه تذوق ، يجوز أن يكون هنالك تذوقٌ بغير أن يلحقه نقد فنى ؛ إن الناقد الفنى يسأل نفسه - بعد أن تذوق ما تذوقه - لماذا كان ذلك كذلك ؟ وما دام هو يسأل عن « أسباب » فهو يؤدى عملية فكرية عقلية يحلل بها الحالة الدوقية التى مر بها ممارساً ومكاييداً ومُعانيًا ومُخالطاً ، ومُعاشياً ، وما شئت من هذه المترادفات .

لكن الناقد إبان عملية التحليل للقطعة الفنية ، كثيراً ما يتأثر فى تحليله بفكرة سابقة ، تجعله يبحث عن شيء معين ؛ هذا أمر لا بد منه ، لأن القطعة الفنية مكونة من آلاف العناصر ، فإذا يجديه تحليل تلك العناصر الكثيرة ما لم يكن مهتدياً بشيء يبحث عنه ؟ وباختلاف هذا الشيء المبحوث عنه تختلف مذاهب النقد الفنى : فهناك الناقد الذى يعتقد أن القطعة الفنية إنما جسدت مشاعر كانت - قبل تجسيدها - كائنات نفسية باطنية يشعر بها صاحبها شعوراً داخلياً ، ويتمجسدها أصبحت كائنات مرئية - فى حالة التصوير مثلاً - أو كائنات مسموعة فى حالة الموسيقى ؛ وما دامت هذه هى عقيدة الناقد فى القطعة الفنية التى يريد تحليلها ، فتراه يبحث فيها عن الدلالات التى تشير إلى الحالات الشعورية النفسية التى دفعت الفنان إلى خلقي فنه هذا : أفيا - مثلاً - ما يدل على النشوة أم فيها ما يدل على الحزن ؟ أفيا ما يدل على الانطلاق الحر أم فيها ما يدل على التقيد ؟ أفيا ما يدل على تلقائية الطفل وهو على فطرتة أم فيها ما يدل على تدبير العقل الرشيد وهو مكبّل بأغلال القواعد ؟ وهكذا وهكذا .

وليس فى هذا الاتجاه النقديّ - أعنى الاتجاه الذى ينتقل من العناصر المحسوسة التى أمامه إلى العناصر النفسية الخفية فى بطن الفنان - أقول ليس

في هذا الاتجاه التقليدي ما يدعو إلى الغرابة ، لأنه مستند إلى أساس طبيعي ؛ فالإنسان بطبيعته الجسدية نفسها تراه يُخرج الباطن في علامات ظاهرة ، فيخرج الخجل - وهو حالة نفسية - في حمرة الوجه ، ويُخرج الخوف - وهو حالة نفسية أيضاً - في اصفرار الوجه ورعدة الأطراف ، ويُخرج الغضب - وهو حالة نفسية كذلك - في تقطية الجبين ، وهكذا . . .
أفلا يجوز للفنان - عل هذا الأساس - أن يخرج حالاته على اللوحة ألواناً أو خطوطاً دالة عليها ؟

وها هنا نلاحظ أن الناس قد تواضعوا - لأسباب بيولوجية في معظم الأحيان ، ولأسباب اجتماعية ثقافية في بقية الأحيان - تواضعوا على أن تكون الألوان والخطوط دالة على حالات نفسية معينة ؛ فاللون الأحمر - الذي هو في الطبيعة لون النار ولون الدم - صالح لأن يرمز إلى اضطراب العاطفة وهيجانها ، وإلى العنف ؛ واللون الأبيض - الذي هو في الطبيعة كثيراً ما يكون ناشئاً عن الخلو من القَدَر - صالح لأن يرمز إلى الحالات النفسية التي تكون خالية من الشوائب ، كالطهر والصفاء وبقاء الضمير ؛ والضوء - الذي هو في الطبيعة آت من مصادر في السماء كالشمس مثلاً - صالح لأن يرمز إلى الشعور بالقداسة ، وكذلك الارتفاع المكاني يرمز به إلى الارتفاع المعنوي ، وإن شئت فانظر إلى الألفاظ اللغوية الدالة على « الرفعة » الروحية ، تجدها جميعاً - في أصلها - كلمات استُخدمت أساساً للدلالة على ارتفاع مادي في المكان : مثل « شرف » و « سمو » و « شمم » و « أنفه » و « علو » الخ . والعكس صحيح أيضاً ، أي أن الكلمات الدالة في أصلها على انخفاض مادي في المكان ، تستخدم بالطريقة الرمزية لتدل على انخفاض روحي : مثل « منحط » و « سافل » و « دنى » و « واطى » . . الخ .

وفي هذه المناسبة تمنى على ملاحظة جديرة بالذكر ونحن بصدد النقد الفني ، وهى أن هنالك بين العلامات الجسدية الدالة على الحالات النفسية فرقا جوهريا ، فمنها ما يستحيل على الإنسان أن يفعله متعمداً ، كحمرمة الخجل ، ومنها ما يستطيع الإنسان أن يفعله مزوراً ، كتقطعية الجبين الدالة على الغضب ؛ وكذلك الحال بالنسبة لإخراج الحالات النفسية في رموز فنية كالألوان ، فقد يستخدم الفنان لوناً ما ليدل به — صادقاً — على حالته الشعورية الملائمة له ، وقد يستخدمه مقلداً لغيره ، فهو مزور في فنه ؛ وعلى الناقد الفني أن يميز بين هاتين الحالتين في عالم الفن ، كما يميز بينهما الإنسان المهرب في دنيا الحياة العملية .

هكذا قد يبحث الناقد في القطعة الفنية المنفردة عن العلامات التي تدله على ما قد كان في دخیلة نفس الفنان من مشاعر ؛ كأنما هو يسير طريقته بادئاً من الخارج إلى الداخل ، أو بتعبير أصح ، كأنما هو يستدل النصف المغموس الخفي ، من النصف الظاهر البادى للعين .

لكن الناقد قد يبحث عن شيء آخر ، ولذلك فقد يغير مجرى سيره ، إذ قد يبحث عن شيء خارج العمل الفني نفسه ، وخارج ذات الفنان ، يبحث عنه في حوادث الماضي — مثلاً — أو فيما ورد في الكتب (مقدمة أو غير مقدسة) من أساطير وقصص ، أو في مظاهر الطبيعة من جبال وأنهار وما إلى ذلك ، أو في أشخاص بأعينهم ، وهكذا — وكلما كان الأثر الفني أنصح دلالة على ذلك الشيء الخارجي ، كان أجود ؛ وقد يدخل في هذا القبيل أن يبحث الناقد في الأثر الأدبي عن عناصر تدل على المبادئ الخلقية المعترف بها في المجتمع ، كالعفة والعدل والطهر وما إليها .

هذان اتجاهان في النقد الفني متضادان : أحدهما يتسلل خلال العمل الفني إلى ما وراءه في نفس خالقه ، والثاني يتسلل خلال العمل الفني إلى ما وراءه في العالم الخارجي — ماضيه أو حاضره — وبالطبع قد يلتقي هذان

الاتجاهان في ناقد واحد وإزاء عمل فني واحد ، وعندئذ ترى النقد يعنى بالاتجاه النفسى إلى جانب عنائه بدلالة القطعة الفنية على أمور الواقع ؛ وتستطيع أن تجمع هذين الاتجاهين تحت نظرية نقدية واحدة تشملهما معاً ، هى نظرية المحاكاة ، التى تقول إن العمل الفنى يحاكي شيئاً سواه ، وهذا الشيء المحاكى إما أن يكون فى داخل الفنان أو أن يكون فى خارجه ، ولو أن بعض رجال النقد يقصرون نظرية المحاكاة على محاكاة الفن للخارج فقط ، ثم يطلقون على محاكاة الفن للدخل اسم « النظرية النفسية » أنا ، و « النظرية التعبيرية » أنا آخر .

لكن هنالك مذهباً ثالثاً فى النقد ، يتشيع له كاتب هذه الأسطر ، وهو مذهب فى حركة النقد الفنى جديد فى أوروبا وأمريكا ، وقديم معروف فى حركة النقد الفنى عند العرب الأقدمين ؛ ومواده أن ينصب تحليل الناقد على العمل الفنى نفسه ، لا لتنفذ خلاله إلى نفس الفنان ، ولا إلى العالم الخارجى بماضيه وحاضره ، بل لتقف عنده هو ذاته ، فترى كيف تأتلف عناصره ، بما قد أدى إلى حُسْن وقعه على « ذوق » المتذوق ؟ نعم ، نحصر أنفسنا فى العمل الفنى نفسه ، فلا نسمح لأى عامل خارجى أن يتدخل فى حكمنا ، كتنفس الفنان ومشاعره ، أو حوادث التاريخ ، أو الأساطير الدينية وغير الدينية ، أو المبادئ الخلقية ، أو الأفكار الفلسفية أو المذاهب السياسية ؛ فلا يجوز للناقد - بناء على هذه المدرسة الجديدة - أن يسأل عن لوحة - مثلاً - قائلاً : ما مغزاها ؟ أو ما معناها ؟ لأنه لا مغزى ولا معنى فى الفنون ، إذ الفن « خلقى » لكائن جديد ، هل نسأل عن جيتار أو عن نهر أو عن شروق أو غروب قائلين : ما مغزى ؟ وما معنى ؟ أو هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين أو نافرين ؟ ... وهكذا ينبغى أن يكون موقفنا إزاء العمل الفنى لأنه خلق وإنشاء ، وليس كشفاً عن أى شيء كان موجوداً بالفعل ثم جاء الفن ليصوره ؛ العمل

الفنى - بناء على هذه المدرسة النقدية - معياره هو الفن نفسه : فمقياس الشعر هو الشعر ، ومقياس الموسيقى هو الموسيقى ومقياس التصوير هو التصوير ، وهكذا ؛ أعنى أن تقاليد كل نوع من أنواع الفنون ، وقواعده الخاصة به ، هى السُّند فى أحكامنا النقدية ، ولا يجوز لنا قد اللوحة التصويرية - مثلاً - أن يقومها على أساس ما فيها من حادثة تاريخية ، أو من موقعة حربية ، أو من أسطورة أو قصة أو من حكمة فلسفية أو من مبدأ خلقى ؛ كل هذه أشياء لها قيمتها فى مضمارها ، لكنها ليست من فن التصوير ذاته ؛ فإذة التصوير لون ، أعنى أن مادته هى الضوء كما أن مادة الموسيقى هى الصوت ، ولا بد لنا أن نحاسب الفنان على الطريقة التى وزع بها هذا اللون أو هذا الضوء على لوحته ، بنفص النظر عن الشيء المرسوم ، لأن هذا الشيء لا يزيد على كونه تكتة اتخذها الفنان اتفاقاً ليرتكز عليها فى تكوين الكُتُل الضوئية على اللوحة .

- ٣ -

وأياً ما كان الأمر بالنسبة إلى النقد الفنى وقواعده وأهدافه ، فوضوحنا هو الذوق الفنى ؛ وقد أسلفنا القول بأنه شيء يختلف عن النقد الفنى ، إذ هو المرحلة الأولى الضرورية التى لابد أن يجتازها الرأى - أو السامع - قبل أن يقف حيالها ليسأل نفسه عن العناصر التى كانت مبعث نشوته الفنية - وسؤالنا الرئيسى هو : ما هى الخيوط الأولية التى منها ينشأ النسيج الذى ندعوه « بالنقود الفنى » ؟ ماذا عند صاحب النقود الفنى ، مما يعوزه منّ ليس عنده مثل هذا النقود ؟ هنا هو السؤال .

والرأى الذى انتهيت إليه فى هذا ، والذى أعرضه الآن ، هو أن اكتساب القدرة النقوية فى مجال الفنون ، معتمد على نفس الأساس الذى تتعلم عليه أفاض اللغة ؛ ولشرح هذه الفكرة أقول :

إن متعلم اللغة إنما يتعلم ألفاظها وتراكيبها أول الأمر بعملية الترابط بين

الوحدة اللغوية من جهة وبين الشيء المسمى بتلك الوحدة من جهة أخرى ؛ فإذا أُشيرَ أمام الطفل إلى برتقالة ثم نُطِقَ له في نفس اللحظة بكلمة « برتقالة » رَبطَ بين الشيء والكلمة ربطا يجعله بعد ذلك يستغنى بالواحدة عن الأخرى ؛ أى أن الكلمة وحدها تكفى للفهم بعد ذلك ، ولا داعى بعدئذ إلى أن يحمى المفهوم ببرتقالة حقيقية كلما أراد أن يفهم على شيء يتصل بها ؛ وتلك هى المهمة العظمى والأهمية الكبرى للرمز في حياة الإنسان العقلية .

لكن الرمز اللفظى قد يكون أحيانا غير محدد الإشارة ، وذلك حين يُستخدم لينطبق على أسرة كبيرة من الأشياء والمواقف ، بينها شبهة ظاهر أو شبهة خفى ؛ وعندئذ لا يكون سبيل إلى تحديد مثل هذا الرمز إلا ضرب الأمثلة من أفراد تلك الأسرة التى ينطبق عليها ؛ فلو سألتنى مثلا : ما معنى كلمة « مربع » لما وجدت حيرة فى أن أُشير لك إلى شكل مرسوم على صورة معينة قائلا : هذا هو مربع ، ثم لما وجدت حيرة فى أن أصف لك على وجه الدقة مجموعة الخصائص التى تجعل من المربع مربعا ؛ لكنك لو سألتنى : ما معنى « الحب » أو ما معنى « الغيرة » - مثلا - لأخذتني الحيرة فى طريقة تحديد المسمى ، ولذلك فقد ترائى أذكر لك الأمثلة الموضحة ، قائلا : أما الحب فهو الذى يتمثل فى حالات كالتى وقعت بين قيس وليلى ، وبين روميو وجوليت ؛ وأما الغيرة فهى التى تتمثل فى حالات كالتى نعرفها فى عطيل . . واذن فعانى ألفاظ كهذه ترداد تحديدا كلما ازدادت خبراتنا بمواقف متشابهة من أسرة واحدة .

ومن هذا القبيل الألفاظ الجمالية التى نستخدمها فى وصف التذوق الفنى ؛ فالرائى يقف أمام صورة مثلا ، وفجأة تراه يتذكر من خبراته الماضية مواقف يحد بينها وبين هذه الصورة الماثلة أمامه وجها من الشبه ، فيصف الصورة بنفس الكلمة التى يصف بها تلك المواقف المألوفة

في حياته اليومية ، كأن يقول مثلا : إن في هذه الصورة «رشاقة» أو إن فيها «حرارة» أو «حركة» وهكذا .

خذ إحدى هذه الكلمات ، ولتكن «الرشاقة» وسئل نفسك : كيف جاءتني هذه الكلمة ، وكيف تعلمتها ؟ ثم ما معناها ؟ نجد أن الطريقة الوحيدة لتعلمها هي أنها ارتبطت في ذهنك بأشياء — ان اختلفت في نواح فهمي تشابه في نواح أخرى تشابها يبرر أن نصفها كلها بهذه اللفظة الواحدة ؛ وإنك لتعرف كيف تستعمل الكلمة استعمالا صحيحا ، ولكنك قد لا تعرف أبدا كيف تحدد معناها تحديدا قاطعا جامعا مانعا ؛ انك تعرف متى تصف فتاة بالرشاقة ، ومتى تصف إناء بالرشاقة ، ومتى تصف طائرا بالرشاقة ، ومتى تصف زهرة بالرشاقة ؛ فهم تشابه هذه الأشياء الرشيقة كلها ؟ أنقول إنها تشابه في تحول الأجزاء ودقتها ورقتها ؟ لكن هذا وحده لا يكفي ، لأنني قد أرى الفتاة النحيلة الأجزاء فأصفها بالمرض ولا أصفها بالرشاقة ؛ إذن فلا بد أن تضاف إلى التحولة حيوية الصحة ونشاط العافية ؛ فإذا ما نظرت إلى صورة رقيقة الخطوط هادئة الألوان ووصفتها بالرشاقة ، فإنني بذلك أضفيها إلى سائر أفراد الأسرة التي توافرت لها الصفات التي تسوِّج هذه التسمية — وبمقدار ما تكون لك القدرة على إيجاد الشبه بين الصورة وبين أشياء الحياة الجارية المألوفة في أمثال هذه الصفات الجمالية ، تكون لك القدرة الذوقية ؛ إذن فما نسميه بالذوق الفني يرتد في نهاية التحليل إلى قدرة على تطبيق الألفاظ الجمالية على عمل فني .

وقد تسألني : ماذا تعني بقولك : «لفظة جمالية» ؟ وأجب بأنك حين تكون بإزاء عمل فني — كلوحة مثلا — وتريد أن تتحدث عن ذلك العمل ، فلن يخرج حديثك عن استعمال أحد نوعين من الكلمات :

(أ) فلما أن تستخدم كلمات لها دلالات محسوسة في أجزاء

العمل الفني المعروض ، كأن تقول مثلا : « لون أصفر » أو تقول
« خط مستقيم » .

(ب) أو أن تستخدم كلمات ليس لها دلالات محسوسة في أجزاء
العمل الفني المعروض ، كأن تقول مثلا عن لوحة ما إن فيها « حياة » -
بديهي أن ليس فيها حياة بالمعنى المعروف لهذه الكلمة ، فهي لا تأكل
ولا تشرب ولا تمشي ، إذن فهذه الكلمة لم تستخدم لتشير إلى أى جزء
محسوس مرئى يشار إليه بالأصابع ، بل تشير إلى صفات مُتَعَدِّدة ، وغير
محسوسة بحاسة البصر ، وإنما المعول في استخدامها هو التشابه من بعض
الوجوه بين الصورة من جهة وبين الكائنات الحية من جهة أخرى ،
وصاحب الذوق الفني هو الذى له القدرة على إيجاد هذا التشابه ، والقدرة
على الوقوع على اللفظة المناسبة التى تحدد نوع هذا التشابه بين العمل الفني
وبين أشياء الحياة الجارية ؛ وإني لأخشى أن يظن ظان* أن المسألة
إن كانت كذلك فهي هيئة ، لكنه ظن بعيد عن الحقيقة بعيدا ،
ولطالما استمعت إلى أصحاب الذوق الفني وهم يطلقون أمثال هذه الكلمات
الجمالية التى تلقى الضوء على أوجه الشبه بين العمل الفني وبين أشياء الحياة
اليومية ومواقفها ، فكنت أحس* أحيانا أن كلمة من هذه الكلمات
حين نجيء صائبة ، تفتح مغاليق العمل الفني أمام عيني .

وقد يحدث أن صاحب الذوق الفني ، إذ هو يصف العمل الفني
بلفظة جمالية تبين سر جمالها ، يُرتب وصفه الجمالى هذا على وصف
جمالى آخر ، كأن يقول مثلا : فى هذه اللوحة حيوية شديدة لأن خطوطها
حرة قوية جريئة ؛ أو إن هذه اللوحة فيها تلقائية لأن خطوطها تنساب
فى سهولة ويسر ؛ أو إن هذه اللوحة متزنة لِمَا بين أنغامها اللونية
من تجاوب .

وفى مثل هذه الحالة التى يرتب فيها الناقد الفن صفة جمالية على صفة

جمالية أخرى ، يكون كمن يترك الخطوط سائبة الأطراف معلقة في الهواء ؛ وفي رأي أن التعليل اللوق لا تتم دورته إلا إذا عاد الناقد فربط بين ألفاظه الجمالية التي لا تشير إلى شيء محسوس في اللوحة المعروضة أمامه - إن كان العمل المنقود لوحة - وبين شيء محسوس فيها ، تراه العين بين أجزائها وتشير إليه الأصابع ؛ كأن يقول مثلا : إن هذه اللوحة رشقة (الرشاقة لفظة جمالية لا تشير إلى محسوس) بسبب هذه الخطوط المنحنية (الخطوط المنحنية المشار إليها شيء محسوس) ، أو إن هذه اللوحة ينقصها الاتزان (الاتزان لفظة جمالية) لكثرة الشخص في جانبها الأيمن دون جانبها الأيسر (كثرة الشخص شيء محسوس) أو لشدة اللمعان في أحد جانبيها دون الآخر (اللمعان شيء محسوس) - وإذا لم يقدم لنا الناقد الفنى الذى يطل تلوقه لعمل ما شواهد حسية كهذه ، كان كالأذى ما يزال واقفا عند مرحلة التلوق وحدها لا يجد لها تعليلًا نقديا ، وأحسب أننا جميعا قد مرت بنا أمثال هذه الحالات والواحد منا ينظر إلى صورة أو تمثال ، أو وهو يسمع قطعة موسيقية أو قصيدة من الشعر ؛ إذ هو يحس إحساساً قويا بما فيها من صفات جمالية يستطيع أن يفسرها تفسيراً جمالياً بما يمتد إلى من أوجه الشبه بينها وبين خبراته المعتادة المألوفة ، لكنه يعجز عن تحديد الأجزاء الفعلية في العمل الفنى الذى أحس نحوه هذا الإحساس ، الأجزاء الفعلية التى قد أدت به إلى إحساسه ذلك ، حتى يسفه الناقد البارع ، فيضع أصابعه على تلك العناصر الحسية فى الأثر الفنى ، وعندئذ تراه يدرك على الفور أنه قد عثر على ضالته ، أو أن غطاء قد انكشف عن المجهول فوضح أمام العين .

ومؤدى هذا الذى قلناه أن الذوق الفنى يسير خطوتين : فى الخطوة الأولى تكون لدى المتنوق قدرة على وصف العمل الفنى بألفاظ جمالية ، وفى الخطوة الثانية يربط هذه الألفاظ الجمالية بجوانب محسوسة فى

العمل المنقود ، والفرق المنطقي بين الخطوتين هو أن الناقد الفني في الحالة الأولى يستخدم ألفاظاً تصديق على أشياء كثيرة في وقت واحد ؛ فليس هناك شيء واحد محدد هو الذي لا بد أن يوصف « بالانزان » - مثلاً - بحيث لا يجوز أن يوصف شيء غيره بهذه الصفة ، ولنفرض أن الأشياء التي يمكن أن تنطبق عليها كلمة « انزان » هي إما أ أو ب أو ج أو د - كل واحدة من هذه الحالات لو وجدت في الصورة ، قيل عن الصورة إن فيها « انزاناً » ؛ وأما في الحالة الثانية فالناقد لا يكتفي بهذه اللفظة « العامة » ثم يتركها لتعني أى شيء من الأشياء المختلفة التي قد تعنيها (أ أو ب أو ج أو د) بل يحدد معناها في الموقف المعين الذي هو فيه ، فيقول إن في هذه الصورة التي أمامي الآن « انزاناً » لأن فيها « ب » (افرض أن ب معناها هنا تعادل الكتل اللونية في جانبي الصورة) - بعبارة أخرى ، موقف الناقد في الخطوة الأولى التي يستخدم فيها لفظاً جمالياً ، هو موقف « مفتوح » ، أى أنه قابل لأن تدخل فيه أشياء كثيرة ، وأما موقفه في الخطوة الثانية التي يشير فيها إلى شيء محسوس في العمل المنقود فهو موقف « مقفل » لأن الأمر عندئذ يختصم وينحسم بالإشارة إلى شيء واحد دون سائر الأشياء التي قد تعنيها اللفظة الجمالية في الحالة الأولى .

وأحب هنا أن أشير إلى أن هذا التحليل لا يصدق فقط على النقد الفني ، بل هو يعينه ما نراه في مجالات كثيرة أخرى ؛ فافرض مثلاً أن أحداً وصف شخصاً ما « بالذكاء » فلا شك أنه يكون عندئذ قد حدده بعض التحديد ؛ لكن « الذكاء » كلمة يصح استعمالها في حالات متعددة ولترمز إلى هذه الحالات بالرموز أ ، ب ، ج ، د - أى أن كل حالة من هذه الحالات يجوز وصفها بكلمة « ذكاء » ، لكن الأمر ينحسم بالخطوة الثانية التي يقول فيها القائل إن هذا الشخص المعين موصوف

« بالدكاء » لأنه « قادر على التفكير المجرد » أو « لأنه قادر على ربط العلاقات بين أشياء قد يبدو أن ليس بينها أية علاقة » - وهكذا .

على أن هذا الطريق ذا المرحلتين الذى حللنا به تكوين الذوق الفنى ، لا يجوز السير فيه إلا فى اتجاه واحد ، وإلا تعرضنا للزلل إذا نحن سرنا فى الاتجاه المضاد - وكثيراً ما يكون هذا هو موضع الزلل بالنسبة للناقد المبتدئ - وأخى بذلك أنه إذا جاز لنا أن نقول عن صورة ما : إن هذه الصورة دافئة ، بسبب هذا اللون الأحمر الباهت الذى نراه فيها ، فلا يجوز أن أسير فى الاتجاه المضاد فأقول : إن فى هذه الصورة لوناً أحمر باهتاً وإذن فلا بد أن تكون صورة دافئة ، وذلك لأنه بيننا صفة الدفء لا تتوافر ولا يتحقق إلا باللون الأحمر ، إلا أن العكس قد لا يكون صحيحاً ، أى أنه قد يتوافر اللون الأحمر دون أن يسود فى الصورة صفة الدفء ، ولوقلت هذا بمصطلح منطقي لقلت : إن صدق المقدّم فى الجملة الشرطية يستدعى صدق التالى ، لكن صدق التالى لا يستلزم صدق المقدّم .
وأجملُ فأقول :

١ - استخدمنا كلمة « الذوق » للإدراك الفنى - دون الحواس الأخرى - لما يتصف به ذوق الطعام باللسان من اتصال مباشر بالشئ المتلوق ، ومن فاعلية يقوم بها اللسان إزاء الشئ المتلوق ليبتّ فى أمره بتأً سريعاً ولا يحتاج إلى تدبر وتفكير ، فلما أن يُقبل الشئ المتلوق فيسمح له بالدخول وإما أن يرفض فيلفظ ، لأن دخول الطعام أمر حيوى بالنسبة للكائن الحى .

٢ - والذوق الفنى كالذوق باللسان فيه القبول المباشر أو الرفض المباشر ، وفيه عدم التجريد ، أى أنه لا يختار من العمل الفنى جانباً دون جانب ، ولا يكتفيه أن يتوب عن العمل الفنى رمزاً يدل عليه ، كما هى

الحال بالنسبة إلى سائر المجالات الإدراكية ، إذ لا بد من اللقاء المباشر ، للعمل كله دفعة واحدة ، وإما أن يقابل بالنشوة أو بالنفور .

٣ - وليس التلوق الفني هو نفسه النقد الفني ، لأن هذا مترتب على ذلك يأتي بعده يعمله ، فبينما الأول قد يستغنى عن الثاني يستحيل على الثاني أن يستغنى عن الأول .

٤ - وللقد الفني مدارس مختلفة ، منها ما ينفذ خلال العمل الفني إلى ما وراءه ، وهذا الذى وراءه إما أن يكون داخل نفس الفنان أو خارجها ، أى أنه عندئذ يكون فى الوجود الخارجى ماضيه أو حاضره ؛ كما أن من مدارس النقد ما يقف عند العمل الفني نفسه - لا لينفذ خلاله إلى سواه - بل ليحلل أجزائه هو ويرى كيف ركبت بحيث أحدثت الأثر الذى أحدثته .

٥ - وتكوين اللوق الفني الذى يؤهل صاحبه للنقد الفني السليم ، يتم على خطوتين أساسيتين : الأولى - أن يدرك وجهاً للشبه بين العمل الفني وبين خبرات الحياة الجارية ، مطلقاً على هذا الشبه لفظة جمالية مما تعود استعماله فى حياته العادية ، كأن يصف لوحة بالمرح أو بالكآبة ، أو بسرعة الحركة أو بطئها وهكذا ، والثانية - هى أن يشير على وجه التحديد إلى الأشياء الحسية فى العمل الفني ، التى سوّغت له أن يطلق عليها تلك اللفظة الجمالية .

أما بعد ، فهل أصبت شيئاً من التحديد المنشود لمناصر اللوق الفني ؟ ألا إنه لموضوع رَوَّاح سرعان ما يفلت من بين أصابعنا ، وقلماً يصيب فيه المفكر شيئاً مما أراد .

رسالة الفنان

ماذا يوحى إلى الناس قولك عن فلان إنه فنان ؟ إنه يوحى إليهم أول ما يوحى أنه مختلف عن سائر القطيع ، فله معايير التي يخرج بها على مألوف المعايير ، وليست قيم الناس في تقدير الأشياء هي قيمة ، فكأنما هو يعيش في عالم غير عالمهم ، ويكابد من الحيرتات النفسية غير الذي يكابدون . بل إنه ، حتى في غرابته تلك ، لا يستقر على حال واحدة من الشذوذ ، فهو في كل يوم شاذ على صورة من الصور ، وعنده تلتقي المتناقضات ، فالحير والشر يلتقيان على قلمه إن كان كاتباً أو على فِرَجُونَه أو على أزميله إن كان مصوراً أو مثالا . فهل يفرق الفنان في تصويره بين الملائكة والشياطين ؟ هل يفرق بين الحكيم والأبله ؟ فالله والشيطان قد يجتمعان في قصيدة واحدة كما نرى في « الفردوس المفقود » للنتون ، وفي « ترجمة شيطان » للعقاد . ولا عجب أن ترى الفنان - في كثير من الأحيان - عصي الانقياد للقانون السائد وللأوضاع القائمة - حتى أبسطها ، فلا يثابُ الناس تُعجبه ، فيليس على هواه ، ولا المحاملات المعروفة تستويه . فلما أن يغفر له الناس شذوذه ويقولون إنه « فنان » فأتركوه ، ولما أن يحاسبوه الحساب العسير فيطردوه من مجتمعهم كما فعل شيخ الفلاسفة أفلاطون في « جمهوريته » التي أقامها بنحساله العاقل الوثاب .

رسم أفلاطون للدولة مثلاً أعلى من وجهة نظره ، فجعل الناس طبقات على أساس قدراتهم ، ثم جعل لكل إنسان عمله الذي يتفق وطبيعته التي فطر عليها ، وأمّ للمشور كلها - عنده - أن يحاول رجل من فئة أن يؤدي مهمة رجل من فئة أخرى ، فالفضيلة الكبرى التي لا فضيلة بعدها

هى أن يرضى الإنسان بموضعه الذى حددته له طبيعته ، وهو بهذا الرضى يحقق وجوده باعتباره إنساناً ، ويحقق وجوده باعتباره مواطناً يعيش مع الناس فى مجتمع واحد ، وهما وجودان قَلَمًا يجتمعان إلا فى ظل السياسة التى رسمها أفلاطون ، لأنك — فى الأنظمة السياسية الأخرى — إذا أصرت على فرديتك الإنسانية ، وأردت التعبير عن طبيعتك الخاصة تعبيراً حراً ، خرجت بذلك حتماً على التجانس الذى أرادته القوانين الاجتماعية بما فيها من عرف وتقليد ، وإذا اتضويت مع الناس فى طرائق عيشهم ، ضحيت حتماً بفرديتك المستقلة . لكنّ الوجودين يلتزمان فى الجمهورية الأفلاطونية على زعم صاحبها ، فأين يوضع الفنان فى مجتمع كهذا يجعل تجانس أبناء الطبقة الواحدة مبدأه الأول . والفنان — كما رأينا — شرود بطبعه جوح ، لا ينساق فى قالب يقد له ولا يطمئن لقيود يحدد له خطاه ؟ .

لا عجب إن لم يكن للفنان موضع فى مجتمع كهذا ، ولقد طرده أفلاطون طرداً ، وهاجته أعنف الهجوم : فالفنان بفته يخاطب من الإنسان حواسه كالبحر والسم ، ولا يخاطب عقله ، والحواس هى من الإنسان بجانبه الأدنى ، والعقل هو جانبته الأعلى . فأين الرسام — مثلاً — الذى يخاطب برسومه عين الرأى ، من عالم الرياضة الذى يخاطب بمعادلاته عقل المفكر ؟ والفنان فوق هذا — أو بسبب هذا — مضطر أن يقف عند ظواهر الأشياء ، فلا تنميه حقيقة الشيء فى ذاته ، بقدر ما يهيم المظهر البادى على سطحها . إذا رسم رسام فرداً من الناس ، رسم جوهره العقلى أم تراه يرسم جسداً ؟ والفنان فوق ذلك كله خلية هدامة للبناء الاجتماعى ، وذلك بالنسبة إلينا الآن هو بيت التصيد .

الفنان — عند أفلاطون وعند كل من يريد للمجتمع تجانساً فى أفراده — خلية هدامة للبناء الاجتماعى ، لأنه كائن حر بطبعه ، يؤلف المسرحية مثلاً فلا يضيره أن يلبس وشاح الملك أو مرقعة المهرج . إنه

على استعداد أن يكون ذا شرف شريف مع هذا البطل ، وصاحب نخسة خسية مع هذا النذل . واختصارا فإن الفواصل بين الحق والباطل تمنحى أمام بصره - فيما يقول أفلاطون أيضا - وإذن فلا مناص من طرده من حظيرة المجتمع إذا أريد للمجتمع بقاء سلم ، وحسبنا من المعارف علم وأخلاق ، فبالعلم نعرف الحق في ذاته ، وبالأخلاق نسلك سلوك الفضيلة . وإلى هذا الحد البعيد أخضع أفلاطون الفن للسياسة ولم يخضع السياسة للفن ، فالأولوية عنده لسلامة البناء السياسى ، واللعنة لكل ما نراه يتعارض مع سلامة ذلك البناء .

فالفن في رأى هذا الفيلسوف عميق الأثر في حياة الناس ، ولو لم يكن كذلك لما حفل به ولأغضى عنه ؛ وأثره العميق إنما هو في تكوينه لعادات شعورية خاصة ، فإذا جاءت تلك العادات متفقة مع ما يريده صاحب السلطان كان خيرا ، وإلا فالويل لصاحب السلطان إذا اعتاد الناس عن طريق الفن استجابات شعورية لا ترضيه . والزراع في هذه الحالة محتوم بين الحاكم والمحكوم . ولعل هذا هو بعينه ما يجعل للحكومات الحديثة - حينما يهملها أن يتجانس الناس - حريصة على أن تكون مقالات الفن في يدها ، وقد تجزى العطاء للفنان تهيئ له من طيبات العيش ما يشتهى ، حتى ينصاع الفن للسياسة في مجراها ، فيخلق في الناس استجابات شعورية تصون البناء الاجتماعى ولا تهدمه .

كل ذلك جميل ما دام الأمر مقصورا على بلد واحد وأمة واحدة ، فلنفرض - جدلا - أن لا غضاضة على الفرد داخل بلده وفي حدود أمته أن يتجانس مع بقية الأفراد ، وأن واجب الفنان هو أن يؤكد هذا التجانس ، فيصوغ بفته مثلا عليا هي التي من شأنها أن تبقى على النظام الاجتماعى والسياسى القائم . ولكن ما هي الحال والعالم بلدان وأمم ؟ إحدى اثنتين : فإما أن تظل البلدان والأمم على تناحر وخلاف ، وعندئذ

فليضرب كل فنان في بلده على الوتر الذى تريده أمته ، أو أن نسعى إلى إزالة عوامل الشحنة ليكون بين الناس في مختلف أصقاع الأرض إخاء . وعندئذ لا بد للفنان من رسالة أخرى ، فإذا عساها أن تكون ؟

تكون تلك الرسالة حين يجاوز الفنان حدوده الإقليمية ليخاطب الحقيقة الإنسانية في صميمها . والحقيقة الإنسانية واحدة مهما اختلفت ألوان الجلود ، وطرز الثياب ، وألوان الطعام ، وأنماط الروابط والصلات . فبخیل' الجاحظ كبخیل مولير ، صورة إنسانية لا تقيدها قيود اللغة التى رُمّت بها ولا الأوضاع الاجتماعية التى نشأت فى ظلها . وقيس' هو روميو ، وروميو هو قيس . كما أن لیلی وجولیت أختان فى المصير . فاقرا قيساً إن شئت أو اقرا روميو ، فالحالة الوجدانية فى كلتا الحالتين واحدة .

وللإمام الغزالي اعترافات وللقدیس أوغسطين اعترافات ، وكلما المتصوفین یُصدّقان القول كيف أوشكا على ضلال ثم أراد لهما الله الهداية ، والیقین ، فاقرا هنا أو اقرا ذاك تجدك إزاء روح إنسانى لا یغیر من حقیقته أن ینطق بلسان عربى أو لسان غیر عربى ، فالإنسان هو الإنسان فى سعاده وفى شقائه ، فى طوه وفى جده ، فى جوعه وفى امتلائه ، فى رضاه وفى سخطه ، وإنما تتغیر القشور دون الباب .

ونتناول الموضوع من زاوية أخرى لتتضح رسالة الفنان فى عصرنا الذى تحاصمت فيه الشعوب ، وذلك أن ننظر إلى طبيعة الفن فى أعماقها ، فتراها هى نفسها طبيعة اللعب . فالتلقائية فى اللعب هى نفسها التلقائية فى الفن والتنفیس الذى يكون فى اللعب هو نفسه التنفیس الذى يكون فى الفن ، والتزّه عن الغرض فى اللعب ، هو نفسه التزّه عن الغرض فى الفن . وأهم من هذا كله ، التعبير عن الكيان الإنسانى فى مجموعه — لا هذا العضو وحده أو ذاك العضو وحده — هو فى اللعب وفى الفن على حد سواء ، فأنت لا تدرى وأنت تلعب أبا لحواس تلعب أم بالعقل ، لأنك تلعب بكل ملكاتك فى آن واحد . وكذلك

فى الفن إذ تشخص ببصرك إلى صورة أو تصفى بسمعك إلى نغم . وهاهنا
الغلطة التى أضلّت أفلاطون عن الصواب حين ظن الفن منوطاً بالجانِب الحسى
الظاهر دون الباب العقلى الباطن ، وراح يرتب على ذلك النتائج ، وهاهنا
أيضاً نضع أصابعنا على أهم نقطة نريد إبرازها لتبين لنا رسالة الفنان .

فى حياتنا العملية من تجارة وصناعة وزراعة ، بل فى حياتنا العلمية
ذاتها ، قد تنشق حياة الإنسان شطرين : فلما هو صاحب فكر أو صاحب
عمل بدى ، وإنها لتفرقةٌ رَسَخَتْ فى الأذهان طسّوال المصور ، حتى
لأوشكت أن تبدو للناس وكأنما هى البداهة التى لا تحتمل الجدل . ففريق
هم أهل الفكر ، وفريق هم أهل العمل . وكان للأولین - فى الأعم الأغلب -
السيطرة والسيادة على الآخرين . وفى مثل هذه القسمة ينشط من الإنسان
جانِب ويخمد جانب ، فإن كان من الفريق الأول نشط فكره وخمد جسده ،
وإن كان من الفريق الثانى نشط جسده وخمد عقله . فتى وأبن وكيف نزاح
هذه الحواجز التى تشق الطبيعة الواحدة نصفين ؟ تكون فى ميدان اللعب ،
سواء كان اللاعبون أطفالاً أو راشدين ، فعندئذ يصبح الفرد فرداً متكاملًا
والإنسان إنساناً واحداً متحدًا ، لأن فى ميدان اللعب تخرج جميع القوى إلى
القاعلية التشيطة . فالإدراك بالحواس ، والإدراك بالعقل ، والرغبات
والانفعالات وشتى عناصر الطبيعة البشرية تعمل كلها فى تناغم لا نشاز فيه .
وما يصدق على اللعب يصدق كذلك على الفن ، فى مجال الفنون يجد
الإنسان نفسه كائنًا متكاملًا بكل مقوماته ، غير منشط ولا منقسم ،
فلو استحال على الناس وهم فى ميدان العمل البوى أن يتفاهموا لاختلاف
أوجه نشاطهم الفكرى والبدنى - وكيف تريد أن يتفاهم مثلاً عالم رياضى
وهو فى معادلاته المجردة مع نجار أو حداد أو فلاح يده على القادوم أو على
المطرقة أو على المهرات ؟ - أقول إنه إذا استحال التفاهم عندئذ ، فما أيسر
التفاهم بينهم جميعاً وهم فى دولة الفن ، فالحكاية تروى أو القصيدة تنشّد

أو الموسيقى تعزف كفيلة أن تجمع الأبصار والأصماع جميعاً على ملتي واحد .
ومثل هذا يقال كلما أرغمت أوضاع الحياة الناس أن يختلفوا فيما يحس
الجانب العملي من الحياة ، فيجىء الفن مؤلفاً لما اختلف ، وموحداً
لما تشقت ، إذا ما أطلق الفن على طبيعته يؤدى رسالته الحقة ، التى تخاطب
طبيعة الإنسان فى صميمها كما يخاطبها اللعب . فإذا رأينا السياسة قد مزقت
الناس قوميات متعارضة ، ثم إذا رأينا العلم قد انصرف فى طبقاته العليا إلى
ما يخدم السياسة فى أغراضها بما يزودها به من أدوات الفتك والدمار والتهديد
والتخويف ، فأين يكون الأمل إلا فى ميدان الفن فى آخى فى رحابه الإنسان
والإنسان ؟ وذلك لا يتحقق - بالطبع - إلا إذا أفلت الفنان من قبضة الدولة
الواحدة ، فلا يجعل أدبه تبشيراً بما تريده تلك الدولة ، إنما يوجه أدبه
إلى « الإنسان » ، وعندئذ يكون الفن « اجتماعياً » لا بالمعنى الذى يخدم به
هذه الجماعة دون تلك ، بل بالمعنى الذى يخدم به المجتمع الإنسانى باعتباره
أسرة واحدة . ولقد يطن هذا القول فى الأصماع طنين الشطحات النظرية
التي تفرض أنصارها عن الواقع الملموس ، كأنما نقول شيئاً غريباً لم نألفه
فى كل فن رفيع منذ صار الإنسان فناً 1 فن ذا يخاطب شيكسبير
بمسرحياته ؟ ومن ذا يخاطب سيرفانتيز بقصة دون كيشوت ؟ بل من ذا
تخاطب حكايات ألف ليلة وليلة ؟ لمن بنيت المساجد والمعابد والكانتلاتيات
عندما افتتن بنأتها بكل ما وسعهم من فنون البناء ؟ كل هؤلاء قد كتبوا وقد
أشدوا وقد شيدوا وفى أذهانهم الطبيعة الفنية على أسس صورها ، فجاءت
آثارهم « للإنسان » من أى بلد جاء وبأى مذهب دان وبأى لسان تكلم .
ولقد أرادت طبيعة الفن أن تمنح فى رسالتها - التى هى مخاطبة الإنسان
من حيث هو إنسان على الإطلاق - فجعلت من خصائص الفن أن يكون
قابلاً لاختلاف التأويل دون أن يفقد ذرة من قيمته ، لا بل إنه كلما تباينت
ضروب التأويل باختلاف الثقافات ازداد الفن قيمة وارتفع مقاماً ، فكل

أثر فنى هو تحال أوجه ، ولمن شاء أن يفهمه كيفما شاء ، ونقطة المتنى هي
النشوة الفنية الخالصة ، التى تشبه نشوة اللاعب بلعبته على اختلاف اللعبة
وطرائق أدائها ، على أن هذا الاختلاف فى التأويل نفسه دليل على أن وراءه
« حقيقة » إنسانية يحاول المؤلفون أن يصلوا إليها .

وهذه النقطة الأخيرة باللغة الخطورة فى موضوعنا ، فلسنا بمن يقول إن
حرية الفنان تجيز له أن يعبث بمادته الفنية كيف شاء ، فيجرب اللفظ أو اللون
أو النغم كما تريد له نزواته ، بل لابد فى كل فن من الالتزام ، وأشد التزام
هو التزام « الحق » كما يعثر عليه فى خيلة نفسه ، فليس فناً ما ليس يتجسم
صاحبه دون الشطح الذى لا يعرف الحدود والقيود ، وإلا لكان كل حالم
فناناً ، فلئن كان الفنان بمثابة من يحلم لبني جلسه من البشر ، إلا أنه حلم
منضبط بالقواعد والقوالب والمبادئ انضباطاً يقيد فى حدود « الحق »
الذى يريد الفنان أن يبينه فى فنه . وإنك لتميز الفن الأصيل من الفن الرخيص
بمثل هذا المعيار : أنتى وأنتى بإزاء القطعة الفنية كأنما أنتى ناعس يتلقى
أوهاماً لا توقظه ، أم تحس كأنما شئ يحرك فيك قواك الروحية لتلمس
الحقيقة الكامنة وراء اللفظ أو اللون أو النغم ؟ فهل تستطيع — مثلاً — أن تقرأ
المتنبى وأنت غافل ؟ أم تراك يقظان الروح عند قراءته حتى توشك أن
تكون أنت هو المتنبى عندئذ فى اعترازه بنفسه وكبريائه ؟

لقد كان للفن قديماً ووسيطاً وحديثاً رسالة اجتماعية ، وما يزال .
وليس بمستغرب أن تجد متاحف الفن فى كل عواصم العالم كالعنوان من
الكتاب ، لأنه لا حضارة بغير فن ، ثم لا حضارة بغير اشتراك الأفراد
فى نشاط تنمق أطرافه على اختلافها فى الظاهر . ولم تكن وظيفة الفن
الاجتماعية موضع شك وسؤال إلا منذ الحركة الرومانسية فى أوائل القرن
الماضى ، فعندئذ راح الناس يسألون — وما زالوا على سؤلهم — أن يجعل
الفن شيئاً فردياً خاصاً بصاحبه وحسده ، أم يكون للناس أجمعين ؟

أما قبل ذلك فلم يتردد أحد في أن الفن للمجتمع كله ، فما كان الشاعر ينشد لنفسه ولكنه ينشد للناس . وما كان المثال أو الرسام أو الموسيقي ينحت التماثيل أو يرسم الصور أو يعزف الموسيقى ليكون ذلك بمثابة النجوى بينه وبين نفسه ، بل كان كل ذلك للناس أجمعين . فلما أخذنا الردُّ أخيراً في مهمة الفن ، وجدتُ من يدعو إلى أن يكون الفن حديثاً من الفنان لنفسه وليستمتع به من الناس من شاء ، وليسخط عليه من شاء . ولعل ما قد حدا بأصحاب هذه الدعوة إلى مثل هذا التطرف ، ما قد رأوه محيطاً بهم من نظم سياسية تسحق الفرد سحقاً ، فقالوا ليكن الفن ملجأ الفرد الذى يأوى إليه مطمئناً آمناً .

والدعوة التى ندعو إليها فى رسالة الفن ماذا تكون ، إنما تحقق الفردية العزيزة على أصحابها ، كما تحقق فى الوقت نفسه اشتراك الناس فى فاعليسة واحدة ، وهى أن يتجه الفنان إلى حقيقة الإنسان فى آماله وآلامه وسخاوطره ومشاعره ، ليلتقى فى عمرايه كل إنسان .

الإنسان المعاصر في الأدب الحديث

١

كنت أتمنى أن أجد كاتباً عربياً ممن عاشوا حياة أدبية مديدة غزيرة
مخصة عميقة ، يكتب لنا تاريخ الحركات الأدبية كما رأها من داخل ،
وكما شارك فيها قارئاً وكاتباً وناقداً ، فيعندئذ يبيىء حديثه شيئاً فريداً ،
فلا هو يشبه البحوث الأكاديمية الباردة التي تقدم لنا موضوعات بحثها
فلا يكون ثمة فرق بين أن يكون الموضوع المعروض شاعراً أو أن يكون
تحليلاً كيميولاً لقطرات من سائل مجهول ، كلا ولا هو يشبه الأحاديث التي
يكتبها الناقدون في الصحف والمجلات ، يقصصون بها إلى التسلية الخفيفة ،
فلا يعمدون في عرضها إلا إلى ما يلفت النظر ، دون ما يمس الباب
والأعماق ، بل يبيىء الحديث عندئذ أشبه شيء بترجمة ثقافية لحياة الكاتب
نفسه ، فيستعرض القارئ مع الكاتب عصور الأدب ورجاله وآثاره ،
وكأنما هي جميعاً قطع من حياة تجسدت في شخصية الكاتب ، ولست أقول
هذا لأستغل البحوث الأكاديمية ، ولا لأستخف أحاديث الناقدين المقتضبة
العابرة ، فلكل من هذين النوعين مهمة يؤديها ، ولا غناء لحياتنا الثقافية
عنها ، لكنني أردت أن أقول إن ثمة نوعاً ثالثاً ، هو هذا الذي أشرت
إليه ، فتصور كاتباً كاللكتور « طه حسين » أوكالاستاذ « العقاد » ، قد
أخرج لنا كتاباً في الحركات الأدبية في هذا النصف الذي انقضى من القرن
العشرين ، كما عاشها هو ، أفلا ترى عندئذ أن لمسة شخصية تضاف إلى
الموضوع فتكسبه حياة من نوع جديد ؟

لقد حاول هذه المحاولة بالنسبة لأدب الغرب ، الكاتب الإنجليزي

الروائي المسرحي « ج. ب. بريستلي » (ولد سنة ١٨٩٤) فأخرج منذ عام واحد (١٩٦٠) كتاباً أطلق عليه « الأدب والإنسان في الغرب »^(١) - وكلمة « الغرب » هنا تشمل أمريكا وأوروبا بما في ذلك روسيا - وهو يقصر نفسه على ما هو « حديث » من ذلك الأدب ، و « الحديث » عنده يشمل خمسة قرون كاملة ، تبدأ في النصف الثاني من القرن الخامس عشر ، حين استخدمت الطباعة بأحرف ممكنة التحريك والنقل لأول مرة في أوروبا ، وهي الطباعة التي خلقت الكتاب كما نعرفه اليوم ، ولئن كان المؤلف يتعقب في كتابه عصوراً تتوالى واتجاهات تتباين ، ولا يظهر في صفحات كتابه من الأسماء - بطبيعة الحال - إلا أسماء الأدباء والمفكرين ، أو أسماء الكتب التي أصندروها ، إلا أنه على وعي كامل بأن وراء هذه الأسماء مئات من الأجيال البشرية ، كانت في حياتها تنسم بهذا الطابع أو ذاك من أنماط السلوك ، وتندفع بهذه المشاعر أو تلك ، وهذه الفكرة أو تلك ، ولم يكن الأدب ليكون أدباً ما لم تكن تلك الأنماط السلوكية وتلك المشاعر والأفكار قد وجدت سبيلها إلى صفحات هذا الأدب ، فظهرت في أسطرها صريحة أو مضمرة ، ولقد لبث المؤلف نصف قرن كامل ، يقرأ الأدب قراءة الخبير اللواعة ، وينتج الأدب لإنتاج الكاتب الأصيل المتمكن ، فتكونت عنده حصيلة ضخمة من خبرة أدبية حية ، فهل يدعها تذهب بلذابه ، أو يسجلها ليشارك معه فيها شباباً ربما كانت ظروفه لا تتيح له أن يقرأ بهذه السعة كلها وبهذا العمق كله وبهذا الانقطاع لجرقة الأدب كما ينقطع لحرفته كل متخصص ؟

أراد بريستلي بكتابه هذا أن يستعرض أدب الغرب كما تأثر به خلال قراءاته الطويلة ابتغاء الوصول إلى هدف رآه جديراً بالجهد الذي تكبده في إخراج هذا الكتاب ، وهو أن يرسم « صورة للإنسان » في العالم الغربي ،

"Literature and the Western Man" by : O.B. Priestly (١)

كما عاش هذا الإنسان وكما فكر وكما شعر ، فهذا هوذا العالم اليوم يمر بأزمة استحكمت حلقاتها ، وحلها مرهون بأن يعرف الإنسان - في الغرب - نفسه ، ليقرر ما يقرره وهو على بيئة من دخيلة نفسه حتى لا يضل سواء السبيل ، وهذا هو نفسه الذي يجعلني - أنا القارئ العربي - أتمنى أن ينهض منا أديب كبير فيعتصر لنا رحيق خبرته الأدبية ، لعله هو الآخر أن يرسم لنا صورة الإنسان في هذه الرقعة من الأرض ، مستخلصاً هذه الصورة مما قد تآثر من أجزائها على صفحات الأدب .

وسأقصر القول هنا على قسم واحد - هو القسم الأخير - من الأقسام الأربعة التي يحتوي عليها كتاب بريستلي المذكور ، وهو القسم الخاص بأبد القرن العشرين وإنسان القرن العشرين ، محاولاً أن أعرض للأدب العربي خلال هذه الفترة نفسها ، بحيث يبيء حديثنا بمثابة المقابلة السريعة بين الأديبين وما يعكسه الأدبان - هنا وهناك - من صورة للإنسان كما عاش وفكر وشعر في العالم الغربي من جهة وفي الشرق العربي من جهة أخرى .

٢

من السمات الملحوظة في تاريخ الفكر أن الأفكار النظرية وتنفيذها العملي يتناوبان الظهور ، ففترة طابعها الغالب هو الإنتاج الفكري ، وفترة تليها يكون طابعها تحويل ذلك الفكر إلى عمل وفاعليه ونشاط ، ويقول « بريستلي » إن القرن التاسع عشر في أوروبا هو الملى خلق الأفكار التي تناوَلها هذا القرن العشرون بالشرح والبسط والتحليل والتقد ، فشاعت هذه الأفكار شيوعاً جعلها جزءاً أصيلاً من الحياة العملية كما يعيشها الناس .

ونستطيع من ناحيتنا أن نقول قولاً كهذا عن تعاقب فترات الفكر والعمل في إقليمنا العربي ، فانظر إلى هذه التواريخ الآتية : ١٧٩٨ ، ١٨٨٢ ، ١٩١٩ ، ١٩٥٢ ، انظر إليها في تاريخنا الحديث تجددها كعلم الطريق ، تفصل فترات من الزمن تتوالى فيها التعبئة الفكرية والتطبيق

العمل ، فتورة عراقي عام ١٨٨٢ هي الفعل الذي استمد قوته من الشحنة الفكرية التي امتلأت بها العقول منذ قدوم الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨ ، وثورة عام ١٩١٩ هي الفعل الذي أخرج الشحنة الفكرية التي اعتملت في نفوس الناس منذ الاحتلال البريطاني لمصر سنة ١٨٨٢ ، ثم ثورة عام ١٩٥٢ هي التعبير بالعمل عما اختزنه الصلور في الفترة السابقة عليها .

وأول ما يلاحظه « بريستلي » على خصائص عصرنا هذا من الناحية الفكرية ، هو أن الأساس الفلسفي الذي نبنى عليه في مجال الأدب وغيره من مجالات التعبير ، لم يكن — على وجه الإجمال — من نتاج هذا القرن ، بل كان وليد القرن التاسع عشر ، بمن شهدهم من أعلام الفلاسفة : « هيجل » و« شوبنهاور » ، و« نيتشه » .

وان هذا ليصدق علينا — في الشرق العربي — بصورة أوضح وأجل ، فليس في أبناء القرن العشرين رجل واحد تستطيع أن تقول عنه إنه قد أنتج في الفلسفة إنتاجاً أصيلاً ، بحيث يصادف عند الناس استجابة الرضى لما يجدونه فيه من إشباع لحاجاتهم ، فلم يكن أمام أدبائنا بد من الارتداد إلى فلاسفة الماضي ، فحركة النقل الفلسفي — بالترجمة عن الغرب وبالنشر عن المسلمين الأولين — قد اشتدت حتى أصبحت الأفكار الفلسفية في متناول الأدباء ، حتى الأوساط من بينهم ، على أن بيننا وبين الغرب اختلافاً جوهرياً في هذا المجال ، فبينما أدباؤهم يبترون فلسفة القرن التاسع عشر عندهم ، فإن أدباءنا قد وجدوا أنفسهم إزاء فلسفتين : إحداهما نقلت إليهم عن الغرب قديمه وحديثه ، والأخرى نشرت عليهم من تراث العرب الأقدمين ، فكان من أثر ذلك أن ازدوجت صورة الإنسان الحديث عندنا ، على حين لم تزوج هذه الصورة عندهم ، فأصبح للأدب عندنا وجهان : وجه يسائر الملامح الأوروبية ، وآخر يستقي من الماضي العربي ، وهنالك

بطبيعة الحال من تمتزج في أدبه الصورتان معاً ، فمن الطراز الأول « توفيق الحكيم » و « محمود تيمور » و « نجيب محفوظ » ، ومن الطراز الثاني « الراجعي » و « البشري » و « الزيات » ، ومن الطراز الذي جمع بين الصورتين في أدب واحد « طه حسين » و « العقاد » .

كانت فكرة التطور من بين الأفكار الرئيسية التي أنتجها القرن التاسع عشر ، فتسربت منه إلى أدب القرن العشرين — في الغرب بصفة أصيلة وعندنا بنسبة أقل — لا سيما إذا نظرنا إلى فكرة التطور كما جاءت في فلسفة « برجسون » — بمعنى وجود دافع حيوى خلاق يدفع الكون إلى غاية ، لا بمعنى الانتخاب الطبيعي الذى يحىء نتيجة لظروف عياء — والحق أن برجسون وإن لم يكن ذا اتباع في المجال الفلسفى الصرف ، فهو عميق الأثر في أدباء هذا القرن ، فكثيرون هم الأدباء الذين يديرون أدبهم حول مبدأ حيوى يسد خطى العالم في تطوره ، من هؤلاء — مثلاً — « جورج سورل » في فرنسا و « برنارد شو » في إنجلترا ، ولا حاجة بنا إلى القول بأن أدباءنا في الشرق العربى يصمدون عن مبدأ كهذا ، لا لأنهم على علم بفلسفة « برجسون » فحسب (وقد كتب عن برجسون في العربية كثيراً حتى شاع العلم به) بل لأنهم أساساً يصمدون عن عقيدة دينية تضع القصد والتدبير مكان المصادفة العشواء .

وإذا قلنا إن فكرة التطور أساسية في أدب هذا العصر ، (ومن أهم من يرجع إليهم الفضل في شيوعها عندنا سلامة موسى وإسماعيل مظهر) فقد قلنا بالتالى إن العالم كما يتصوره الإنسان الحديث — عندهم بصفة جوهرية وعندنا بنسبة أقل — هو عالم في صيرورة دائبة وليس هو بالعالم السكونى الجامد ، فتياز التغير دافق سيال ، وليس هناك من وضع معين يجوز أن يقال عنه — كما كان يقال في العصور السابقة — إنه هو الوضع الطبيعى للأمر ، خصوصاً فيما يتصل بالأوضاع الاجتماعية للإنسان ، والوسيلة

التي في استطاعتك أن تدرك بها حقيقة هذا التيار الدافق من مجرى الحياة ، ليست هي أن تنظر إلى الأشياء بحواسك ، ولا هي أن تنظر إليها بعقلك المنطقي الذي من طبيعته أن يميز الأشياء ويحللها ، بل الوسيلة الصحيحة للإدراك هي وسيلة المتصوف ، وأعني بها الاتصال المباشر بالحقيقة المدركة ، فانظر إلى نفسك من داخل تجدها تياراً متدفقاً نامياً متطوراً ، فما حاجتك بعد ذلك إلى حاسة أو إلى عقل تقيم به البرهان ؟

لكن إن صدق هذا فالأمر جد خطير في تصورنا للإنسان وفي تصويرنا له ، لأننا عندئذ سنتصوره ونصوره كائناً لا يتبدى في حياته « بالعقل » بل يسترشد بملكة أخرى ، هي « الحدس الصادق » - كما يسميه الفلاسفة - وهو أقرب شيء إلى غريزة الحيوان بعد أن هذبت ، فالإنسان كائن « لا عاقل » ، دافعه في حياته العملية هو « وجدانه » أو هو - بلغة « فرويد » التي جرت بها الألسنة والأقلام - « لاشعوره » أو هو - إذا شئت لفظة أكثر توقيراً - « إيمانه » ، فاستعرض من شئت من شخصيات الأدب في القصص والمسرحيات (وفي هذه الشخصيات ما يصور لنا إنسان العصر) تجد كثرتها الغالبة مدفوعة في مسالكها بقوة الحب ، أو الكراهية ، أو الوطنية ، أو الانتقام ، أو غيرها مما يجري مجراها من الدوافع الوجدانية ، ولا عجب أن ترى « الإرادة » لا « العقل » هي عند فلاسفة القرن التاسع عشر مثل « شوبنهاور » و « نيتشه » ، المبدأ الأول ، وقد يأخذنا في هذا الموضوع شيء من العجب ، إذ كيف نصف إنسان العصر الراهن باللاعقل ، على حين أن أوضح ما يميز عصرنا هو العلم ، والعلم قائم على المنهج العقل المنطقي الصرف ؟ لكن العجب يزول إذا تذكرنا حقيقة هامة ، وهي أن الصورة الثقافية في عصرنا تميل دائماً نحو إيجاد التوازن بين عناصرها ، فإن مال الجانب العلمي نحو العقل أكثر

ما ينبغي ، نهضت الفلسفة ونهض معها الأدب والفن ليزيدا من عنصر الوجدان ، وتلك هي حالنا اليوم .

ومن أهم ظواهر « اللا عقل » في عصرنا الفكري ، هذه الفلسفة البراجماتية التي تسود الولايات المتحدة الأمريكية ، وأعلامها الثلاثة الكبار هم « بيرس » و « وليم جيمس » و « جون ديوى » ، « فالحق » عند البراجماتيين هو ما يراه الإنسان كذلك في ممارسته لمشكلاته العلمية والعملية ، ومن الضلال أن يبحث الإنسان عن « حق » موضوعى مستقل عنه وعن حياته وأهدافه هو .

ولسنا هنا بصدد الفكرة الفلسفية في حد ذاتها ، لكننا نتلمس آثارها في أدبنا المعاصر وفي صورة الإنسان الحديث ، فإذا هي فكرة قد تسمو على أيدي أصحابها إلى الحد الذى يبيع لأحدهم (وهو « وليم جيمس ») أن يكتب كتابه الرائع الذى يقوِّع بعطار الإيمان الدينى (وأعنى كتابه « صنوف الخبرة الدينية ») ولكنها أيضاً فكرة قد تتدهور حتى تصبح على أيدي كثيرين في أسوأ صورها ، وهى أن يجعلوا « الحق » و « الدعاية » لفظين مترادفين ، أفليس الحق هو ما ينفعك وتحقق لك أهدافك ؟ إذن فكل ما ييسر لك سبل المنفعة وتحقيق الهدف هو الحق عندك ، ولا شك أن هذا الجانب الضعيف من البراجماتية هو طابع يميز إنسان العصر كما يتبدى على صفحات الأدب — عندنا وعندهم على حد سواء .

وإذا انحرفت معايير « الحق » إلى هذا الحد الذى يخلط بين الحق والمنفعة ، فلا عجب أن يتبنأ المتنبئون بالانحلال والتدهور للحضارة بأسرها ، وهذا هو ما حدث لكثيرين ممن كتبوا فلسفة التاريخ في عصرنا وعلى رأسهم « شبنجلر » في كتابه المعروف « تدهور الغرب » ، وليس المهم في حالة كهذه أن يصدق الكاتب أو أن يضل عن الصواب ، بل المهم هو كيف يقع كتابه من أنفس القراء ، فإذا لقي رواجاً وقبولاً ، جاز لنا الحكم

بأن إنسان العصر قلق على قيمه الحضارية مشفق عليها من الزوال ، وماذا يكون موقف من يتوقع أن ينهدم على رأسه البناء ؟ لإحدى الثفتين : فلما أن بهم بالإيقاظ ولما أن بأخذله الرأس فينهار ، فإن كانت الأولى تحمس لنظرية مذهبية حتى ليدفعه الخماس إلى التطرف يمينا أو يسارا ، وإن كانت الثانية آثر لنفسه حياة مستهترة يشجع بها كل عواطفه وكل حاجاته الراهنة العابرة ، وإنك لتجد كل هؤلاء معاً في مجتمع العصر ، وترى صورهم جميعاً منعكسة على صفحات الأدب ، فهذا يتطرف في إيمانه بالديمقراطية الغربية وذلك يتطرف في إيمانه بالشيوعية الروسية ، وثالث يضرب بهذه وتلك عرض الحائط لأنهما بغير جلوى ، والمهم عنده هو أن يعبر عن حياته الفردية في « وجودية » تحقق طبيعته هو قبل أن يفرغ الأجل . ولا بد لنا أن نشير هاهنا إلى رد الفعل عندنا نحن أبناء الشرق العربي لهذا كله كما يظهر في أوساطنا الفكرية والأدبية ، فنقول إنك قد تجد من الوجهة النظرية أنصاراً لهؤلاء وأولئك ، وأتباعاً لمن يرفض أولئك وهؤلاء وينادى بوجودية فردية ، لكننا « جميعاً » نحس الفرحة في أعماقنا أن قد آذنت حضارة الغرب بتدهور وانحلال ، ولا يسعنا إلا أن نعبر عن هذه الفرحة في أدبنا ، إما بالانتماء المباشر لمن يصطنع في حياته وفكره صورة الغرب ، أو بالدفاع عن روحانية الشرق ومثله العليا ، وأحسب أن أدباءنا لم يشغلهم موضوع يمثل ما شغلهم تصوير القيم العربية الإسلامية كما قد تجسدت في نبي الإسلام وفي خلفائه الراشدين وفي أبطال الحياة العربية الإسلامية بصفة عامة .

وكان من أهم العمود في ثقافة الغرب الأدبية ، الشاعر الإسباني « أنطونيو » الذي أصدر « جانب المأساة من الحياة » سنة ١٩١٢ ، لكنه لم يصبح ذا أثر ملحوظ إلا في العشرينات ، بعد أن ترجم إلى اللغات الأوروبية الأخرى ، فهاهنا ترى تعبير الشاعر قد بلغ أقصاه ، تعبيره عن الصراع العنيف في نفس الإنسان المعاصر بين إيمانه وعقله ، إن الشاعر يضع

القيمة العليا في الفرد الحى ذى « اللحم والعظم » لافى هذه التجريدات التى تحول الأفراد إلى أرقام إحصائية تفقدهم وجودهم الحقيقى ، والإنسان الفرد ذو اللحم والعظم متمطش للخلود ، فليقل بعد ذلك أصحاب المذاهب ما يقولون ، فإذا اضطرع فى الإنسان عقله وإيمانه ، كان فى ذلك جانب المأساة من حياته ، ولكن على هذه المأساة نفسها يستطيع أن يقيم بناءه من جديد ، فن اليأس يستخرج الرحمة بالآخرين ، ومن الرحمة يستلخص الحب - حب الإنسانية جمعاء ، وهى التى تشاركه آلام الفناء كما تشاركه الرغبة فى الخلود ، وحب الله الذى إليه وحده يكون الدعاء أن يرد للإنسان سكينته نفسه ، فيكون العقل نصيراً للإيمان فى الخروج من مأساة الحياة .

فإذا عندنا نحن - أبناء الشرق العربى - من هذا الصراع بين العقل والإيمان الذى يميز إنسان الغرب اليوم ؟ إننا كثيراً ما نذكر هذا الصراع ، لكننى أعتقد أنه ذكر من السطح ، وليس هو بالذى يمسن فى الأعماق ، لأننا فى الحقيقة لانحه إحساساً حياً ، لماذا ؟ لأننا - فيما أعتقد أيضاً - لم نبلغ بعد من التأثير بالمنهج العقل العلمى حداً تكون له الخطورة على وجداننا الدينى ، ومن ثم فلا إشكال ، وإذا كان ثمة صراع حى فى أنفسنا ، فليس هو بالصراع القائم بين العقل والإيمان ، بل هو صراع بين إيمان وإيمان ، فهل « نؤمن » بقيم الحضارة الغربية أو « نؤمن » بقيم الحضارة الشرقية ؟ ذلك هو الصراع الحى الكائن فى نفوسنا ، والذى - بغير شك - قد وجد سبيله إلى إنتاجنا الأدبى .

لكن مشكلة الصراع بين العقل والإيمان فى الغرب مشكلة حقيقية وحادة ، تراها منعكسة فى تيارات الفكر والأدب ، فلعل أقرب الاتجاهات الفلسفية إلى جانب العلم وبجانب العقل من الحضارة الراهنة ، هو اتجاه الوضعية المنطقية - كما أطلق عليه عند أول ظهوره فى « فينا » فى العشرينات من هذا القرن - وهو نفسه اتجاه التجريبية العلمية - كما يطلق عليه

عادة الآن ، وهو اتجاه ينزع نحو تحليل المعنى تحليلاً يجعل معيار الحق هو شهادة الحواس ، ويكمل هذا الاتجاه الفلسفى نفسه - ولا أقول يتطابق معه - اتجاه تحليل آخر ظهر فى إنجلترا ، وفى جامعة كيمبردج بصفة خاصة ، على أيدى « جورج مور » و « برتراند رسل » ، ونقطة الالتقاء بين مدرسة فينا ومدرسة كيمبردج هى تخطيم البناءات الفلسفية التى شغف بإقامتها الفلاسفة السابقون ، فلم يعد الأمر عندهم أمر إقامة صرح عظيم كفلسفة « أفلاطون » مثلاً أو فلسفة « هيغل » ، يحاول أن يشمل الكون كله بنظرة واحدة ، فذلك عند أصحاب التحليل طموح لا يسوغه العقل الصرف وإن أشيع جانب الوجدان ؛ هذه الاتجاهات الفلسفية المعاصرة دعوة صريحة إلى الارتكاز على العقل وحده ، ولكن هيات أن تجد دعوة كهذه صدى قوياً فى نفوس « عامة » المثقفين ، لاسيما وأسلوبها فى عرض مادتها هو أسلوب المتخصص يخاطب به المتخصصين ، فلا نصيب للقارئ العادى فيه ، وإذا كانت هذه الدعوة العقلية الصارمة لم تجد فى الغرب آذاناً مصغية إلا عند صفوة المتخصصين ، فهى عندنا لا أمل لها حتى عند هؤلاء الصفوة ، فكاتب هذه الأسطر من أشياعها ودعاتها ، لكنه يكاد يكون فى الميدان وحيداً ، يتكلم لغیر سامع ويكتب لغیر قارئ ، لأن الدعوة إلى العقل الصرف لا تجد فى أنفسنا صدى ، وذلك للسبب الذى أسلفته ، وهو أن الصراع بين العقل والإيمان ليس إشكالاً لنا ، وإنما الإشكال هو المفاضلة بين إيمان وإيمان .

لكن كان من حظ أحد أئمة الاتجاه العلمى العقلى فى الفلسفة - وهو « برتراند رسل » - أنه لم يقتصر على المجال الفلسفى الصرف ، بل استخدم كل قواه التحليلية والعقلية ، كما استخدم ما عرف به من شجاعة أدبية فى الدفاع عن قيم يهتم لها المعاصرون جميعاً ، هى قيم الحرية ومحاربة الظلمين فى شتى صوره ، فهو داعية إلى الإخاء الإنسانى بمعناه الحقيقى

العميق ، وهو حريص على مدنية الإنسان أن تنهار بمحتمل الساسة الذين يلهون بأسلحة الدمار ، لهذا تراه مقروءا في العالم كله يكتبه غير الفلسفية مثل : « الطريق إلى الحرية » و « القوة » و « مستقبل الحضارة الصناعية » و « تحقيق السعادة » - وقد ترجم معظمها إلى العربية - لكنه حتى في هذه الكتب لا يرخص قبضته أبدا عن الحجة العقلية الصارمة ، ولا يجرفه تيار « اللاعقل » السائد عند غيره من المؤلفين ، ومؤدى هذا كله أننا ينبغي أن نكون على حذر ونحن نصف إنسان العصر بهذه الصفة أو بتلك ، إلا أن يكون ذلك على سبيل الإجمال .

ولا نترك الحديث عن « ثينا » ، وما قد انتجته للعالم المعاصر من اتجاه فلسفي علمي جديد ، دون أن نذكر لهذه المدينة نفسها فضلها في أن أخرجت للعالم علماء في ميدان « علم النفس » ، هزوا البناء الثقافي كله هزاً عثيفاً ، هم « فرويد » و « آدلر » و « يونج » (وهذا الأخير سويسري) ، فأظنك لا تكاد تسمع إنساناً حتى من أنصاف المثقفين أو أرباعهم - ودع عنك رجال الفكر والأدب - إلا وقد أصبح من عملته الفكرية الجارية على لسانه « اللاشعور » و « عقدة النقص » و « الانطواء » عند بعض الأشخاص و « الانبساط » عند الآخرين وهكذا وهكذا ، وهي كلها ألفاظ قد تمررت إلينا من هؤلاء العلماء الذين أفاضوا الحديث في تحليل النفس الإنسانية إفاضة جعلت حديثهم ذاك مقروءاً مسموعاً مدروساً محفوظاً في كل أدب وفي كل نقد وفي كل حلقات السمر ، وسواء كانت تحليلاتهم تلك من العلمية بحيث تصدق على الإنسان في كل عصر وفي كل الظروف ، أم كانت من الخصوصية بحيث تصور إنسان العصر الحديث وحده ، فهي على كل حال قد قدمت لنا صورة عن إنسان العصر لا بد من تسجيلها في هذا السياق ، وهي أنه إنسان لا عاقل ، دوافعه إلى العمل تضرب يمينها إلى طبقات دنيئة من النفس ترجع إلى الطفولة أو إلى ما قبل الطفولة الفردية إلى

حيث ماضى المجلس البشرى كله ، لكنها على كل حال ضئيلة الصلة
بمنطق العقل .

٣

كان من أبرع الملاحظات التي وردت على لسان ناقد فرنسي ، أنك -
إذا ما تناولت بالدروس أدبياً ما - فلنما تصل إلى مفتاح أدبه لو أنك وقعت
على الكلمة التي ما تنفك تتردد في أدبه أكثر من سواها ، فإذا جعلنا هذا
المعيار أداتنا في النفاذ إلى صميم روح العصر كما يتبدى في أدبه ، وجدنا
أوسع الكلمات شيوعاً في أدب الغرب من أول القرن إلى نشوب الحرب
العالية الأولى سنة ١٩١٤ ، هي كلمة «حديث» و «جديد» ، مما يدل على
أن القوامين على الحياة الأدبية والثقافية كانوا يتحرقون رغبة لتغيير القيم
التي سادت إبان القرن الماضي ، ولإقامة قيم جديدة تصلح للعصر الجديد
في حياته الجديدة ، فلم يعد الفن كما عرف في الماضي ليرضى فنان هذا
العصر ، ولم تعد الأخلاق التي كانت حميدة في الماضي لترضى معيار
الأخلاق في هذا العصر ، ولم يعد المجتمع كله كما عرفت أوضاعه
في الماضي ليرضى أبناء المجتمع الجديد ، لا بل إن لفظة «الجديد»
أو «الحديث» سرعان ما فقدت قوتها عند الشباب الطامح بسرعة التغير ،
فابتكرت كلمة «المستقبلية» لتصف لونا من الفن ومن الأدب ، لا يرضى
بالموقف الراهن مهما يكن جديداً ، ويتشوف المستقبل قبل وقوعه ، وألف
فريق من الشعراء - من بينهم «عزرا باوند» - عندئذ (قبيل قيام الحرب
العالية الأولى) مذهباً أسماه «الدوام» كناية عما يريدونه بقراءتهم وهو أن
يضعوهم فيما يشبه الدوام حتى تلوخ رعوسهم فيسلكوا عما هو محيط بهم ،
إلى ما هو جديد مبتكر .

وأحسب أني لا أقول للقارئ جديداً عن أدبنا العربي الحديث إذا قلت
إننا كبلك لو حللناه لوجدنا أكثر الكلمات شيوعاً فيه هي الدالة على جدة

وعلى حدائفة ، مضافاً إليها كلمة « الحرية » فلا شك أن الإشادة بما هو جديد ومن شأنه أن يحررنا من القيود التي رسفنا فيها زمناً طويلاً ، موضوع لا يكاد يخلو منه أثر أدبي واحد من آثارنا التي أنتجناها منذ عام ١٨٨٢ إلى يومنا هذا ، على اختلاف الأدباء بعد ذلك في نوع « التحرر » الذي ينشدونه . فهناك التحرر السياسي والتحرر الفني ، والتحرر في شئون الحياة العملية ، وتحرر المرأة ، والتحرر من التقاليد الموروثة . . . وهلم جرا ، وقد قام كل أديب بنصيبه في الدعوة إلى هذه الحرية التي نخلصنا من الأوضاع التي أردنا تغييرها وتبديلها بأخرى جديدة ، وإذا فصورة الإنسان الحديث في أدبنا وفي أديبهم على السواء ، تشتمل على رغبة جامحة في التغيير السريع ، وهي رغبة تتناسب مع فلسفة التطور التي أشرنا إليها فيما سبق ، تلك الفلسفة التي حطمت السكونية وأحلت محلها دينامية نشيطة فعالة لا تكاد تستقر على حال واحدة لحظتين متواليتين ، كأنما أرادت أن تحقق صورة «هرقليطس» عن الحقيقة بأنها كنهر الماء الدافق ، لا تستطيع أن تضع قدمك فيه مرتين متتاليتين ، لأن مائه في المرة الثانية غير مائه في المرة الأولى ولقد ودع الإنسان الحديث بهذا التغيير السريع حياته المستكنة الهادئة ، حتى لتسمعه يصرخ اليوم من هذا الانزلاق السريع الذي لا يدهه في راحة مطمئنة كالتي ألفها أسلافه ، لكن صراخه يذهب أدراج الرياح هباء ، لأن دفعة التغيير عارمة هبات أن تقفها صرخة صاروخ .

أقول ذلك لأن الأدب الحاضر - عندنا وعندهم - إنما يصور هذا التغيير السريع على صورتين مختلفان باختلاف مزاج الأديب ، فهناك الأديب الساخط على هذه الحياة الجارفة التي لا جمال فيها ولا سكونية نفس ، وهناك الأديب الراضى عن الأمر الواقع ، حتى لقد أراد لنفسه

أن يكون أحد العوامل التي تدفعه في جريانه السريع ، ومن ثم انقسم
الأدباء طائفتين : طائفة الجاهليين الذين يريدون الفن لذاته بغض النظر عن
هذه الدوامة المحيطة بهم ، وطائفة أخرى تنغمس في محيطها لتصوره كما
هو قائم أو لتزيد من دفعته ، الطائفة الأولى المنسحبة قد يسمي انسحابها
كانسحاب الرهبان في صوامعهم ، أو قد يسمي انسحابها كانسحاب المتشردين
الساخطين على أوضاع المجتمع الخارجين على القانون ، وفي ظني أنه
لا يجوز في النقد الأدبي أن نطبق معيار هؤلاء على أولئك ، إذ كيف تنقد
رأياً أثر التأمل الهادئ بأنه لم يضرب بمجاديفه في عباب المجتمع الصاخب ،
أو كيف تنقد أدبياً شارك المجتمع في نشاطه بأنه لم يسخط ولم ينسحب ،
الحق أن لكل من هؤلاء معياراً ، ولا ينبغي أن تقاس أهمية الفنان بكثرة
قراءه أو بشيوع اسمه بين الناس ، فقد تجدد الأديب الممتاز في فنه ولكنه
محدود الشهرة ، أو قد تجدد واسع الشهرة الذي لا امتياز في فنه .

على أن « الجديد » معنى آخر يألوه المتتبع لتاريخ الأدب والفن ، وهو
أننا كلما استنفدنا القيم الجمالية القائمة ، ظهر لنا أديب أو فنان بقيم جمالية
جديدة ، لا لأن الجديد هنا « أفضل » من القديم ، بل لأننا على مائدة الطعام
جالسون ، وقد فرغنا من طبق ونتنظر طبقاً يليه مختلفاً في صنفه وفي
طريقه طهوه ، وسرعان ما نفرغ من هذا ونتنظر مرة أخرى ما يليه
وهلم جرا ، أو قل إن رجال الأدب والفن — وهم المسئولون عن تغذية
حساسيتنا بالجمال — يشغلوننا دائماً بكرة جديدة مغطاة بصدفتها ، فتأخذ
في إزالة الصدفة لنكشف عنها وليهرنا بجمالها حيناً ، ريثما يقدمون لنا صدفة
جديدة فيها درة جديدة ، وأيا ما كان الأمر ، فطلب « الجديد »
قد شغل عصرنا وشغل أدبنا ، حتى ليصح أن نجعله طابعاً مميزاً
للإنسان الجديد .

وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها ، ونشأت طائفة من الشباب المتأدب القارئ في العقد الثالث من هذا القرن — في العشرينات — أرادت أن تصمم أذانتها عن الحرب وعن كل ما قد أدى إلى قيامها ، فإذا كان هنالك أدباء مهذوا لها ، فهم عند هذه الطائفة الجديدة أدباء لا يستحقون منهم احتراماً ، كلا ولا تستحق الحياة التي مثلوها في أدبهم نظرة واحدة من التفات جاد ، فلا هؤلاء الأدباء ولا الحرب التي مهذوا لها بأدبهم جدية بنقد الناقدين ، وعلى الأدب الجديد أن ينحو نحواً جديداً ، فكل معيار كان يقاس به الأدب والأدباء قبل نشوب الحرب ، قد أصبح في عين هذه الطائفة الجديدة من الشباب المتأدب القارئ معياراً باطلاً ، فلم يعد « برنارد شو » عندهم هو ذلك العملاق الذي كان ، على الرغم من أنه لم يتحمس للحرب ، وعلى الرغم من أن بعض مسرحياته ظلت بعد الحرب تجتذب الأنظار ، وعد « أناتول فرانس » كأنه مات ولم يعد له أدب تدب فيه الحياة ، على الرغم من أن كتبه لبثت حيناً تطيع مرة بعد مرة ، لا ، لم يعد عمالقة الأدب فيما قبل الحرب يستحقون عند هذا الشباب الساخط التأثير شيئاً ، فإذا يريدون ؟ يريدون أدباً جديداً في كل شيء ، في شكله ومضمونه ، في مبعثه ومرماه ، يريدون أدباً يعبر لهم عن السخط بأية صورة ممكنة ، سواء كان تعبيراً عن طريق السخرية الضاحكة المازجة أو عن طريق المقت الأسود الجاهم ، وما دام هو يعبر عن خيبة الرجاء وضبيعة الأمل ، فلا بد بالضرورة أن يكون أدباً منظوياً على نفسه ، أدباً يلتفت إلى داخل النفس لا إلى خارجها ، أدباً يسير — أو قل إنه يشق الطريق أمام سحرة العصر العلمي الجديد ، وأعنى بهم جماعات التحليل النفسي الذين ألغوا في الميدان بمصطلحاتهم التي جذبت أنظار المثقفين جلباً يتميز بحمارة العاطفة المتحمسة أكثر مما يتميز بدقة العلماء .

أراد متأدبو العشرينات أدباً ينكش على نفسه ليكون ملكاً للخاصة وحدهم ولا يبعثر نفسه على عامة القراء ، فلم تعد هذه العامة هدفاً مقصوداً ، لا بل لعل الأدياء عندئذ أرادوا متعلمين أن يحمي أديهم على صورة يعجز عامة القراء دون فهمها ، فلا عليهم إن فهمتهم أو أعجبت بهم دهماء المتعلمين (ولعل هؤلاء الأدياء قد فاتهم أنهم كلما باعدوا بين أديهم وبين عامة القراء ، اشتد انجذاب هذه العامة إليه ، ليتخلوا سمات الخاصة) ، ومهما يكن من أمر ، فقد ساد الاعتقاد في اللواتر الأدبية أن الكاتب فنان وليس هو منوطاً بتسلية الجماهير ، ولذلك فواجب عليه أن يضع أديبه في صورة حسيرة الفهم ، لا يندرى أوساط القراء كيف يقرءونه ، لأنه يضع في أديبه فكراً أصيلاً ، ويعبر به عن مشاعر لطيفة دقيقة فحسب - - - - - .

بل لأن واجب الأديب الجديد عندئذ قد أصبح يحتم عليه أن يقيم حاجزاً بين فنه وبين ذوى العقول البليدة والأنفس الخفيفة الرعناء ، وكان من أهم العوامل التي زادت الأديب الجديد عناداً وإمعاناً في التعالي على مستوى الدهماء ، تلك الوسائل الآلية التي جاءت مع العصر العلمي الجديد - كالسينما والإذاعة - مما أوشتك أن يخضع الإنتاج الثقافي إلى قواعد الإنتاج الكبير ، فتصبح الكتابة كتابة بالجملة ، والقراءة قراءة بالجملة ، ومعايير النقد معايير بالجملة والقيم الفكرية كلها قيمياً بالجملة ، فلا أقل - - - - - .

إذن - من أن يحمي الأديب نفسه من هذا الهجوم الفاتك ، ووسيلته إلى هذه الحماية الواقعية هي أن يجعل من الأدب المألوف أدباً مستعصياً إلا على الدارسين ، وبهذا تغير موقف الأديب الجديد من أساسه ، فبعد أن كان المثل الأعلى دائماً هو « السهل الممتنع » - السهل على جملة القارئ ولكن لإنشاء مجتمع عليهم - أصبح المثل الأعلى الآن هو « الممتنع الممتنع » ، فهو ممتنع على جمهور القارئ لإنشاء وفهما على السواء ، كأنما

أراد الأديب الجديد لأدبه أن يكون كالحرم المقدس ، لا تطؤه إلا الأقدام
المطهرة ، حتى وإن جاء ذلك على حساب تضحية كبيرة من الشهرة والمال ،
ولك أن تراجع قائمة الآيات الأدبية التي ظهرت عندئذ لترى كيف تلقى
كلها في هذا التعبير على جمهرة المثقفين : « بولسيز » لجيمس جويس ،
و« الأرض البيضاء » لإليوت ، و« مسز دالواي » لفرجينيا وولف ،
و« الجبل المسحور » لتوماس مان ، و« القلعة » لكافكا ، وغيرها .

وسمة أخرى ميزت أدب العشرينات غير صعوبته المتعمدة ، وتلك
هى أنه لم يعد أدباً قومياً ، بل ولا إقليمياً ، كأنما هو رد فعل لتلك الحرب
الضروس التي أشعلتها الحساسة الوطنية ذات الأفق الضيق والآمال النافهة ،
وجاء الأدب عندئذ ليعلو على هذه الحماقة وهذا الجنون ، وباتت الشهرة
الأدبية مرهونة بمجاوزة الأديب هذه القيود المكانية وتحليقه في أجواز تعم
الإنسانية جميعاً ، ولذا نرى الأنماط التي يصورها الأدباء عندئذ هى تلك
التي قد تصادفها في أى بقعة من بقاع الأرض ، وليست هى الأنماط
المصطبغة بالألوان المحلية المميزة ، وفي هذا تفسير لكون أدباء ذلك
العهد لم يتخلوا أوطانهم الأصلية مكاناً لإقامتهم ، فهذا « رلكه »
ينتقل بين باريس والنمسا ، وهذا « بروست » يقيم في باريس ،
ولكنك مع ذلك لا تقرأه لتقرأ شيئاً عن باريس ولا لتقرأ شيئاً عن
الفرنسيين عامة ، نعم إن « جيمس جويس » لا يكتب إلا عن بلده دبلن ، لكنه
مع ذلك لا يقدم إلينا قصة يقال عنها إنها معبرة عن الروح الإيرلندية ،
و« كافكا » لا يحدثك عن براج ، و« إليوت » لا يكاد يعطيك الإشارة
الدالة على قوميته .

فإذا كان موقف أدبنا العربي في العشرينات ؟ هل شاركنا أدباء الغرب
في اتجاههم نحو التصعب والتخصيص والانطواء والزرعة الدولية ؟ كلا ،
لأن ظروفنا عندئذ كانت على نقيض ظروفهم . فلو استثنينا أمثلة قليلة من

الميل نحو البعد عن عامة الجمهور القارئ - كما يبدو ذلك - مثلاً - في قصيدة «العقاد» : «ترجمة شيطان» - لوجدنا على مسرحنا أدباً سياسياً يشتعل حماسة ، ويريد أن يشعل النفوس ناراً ، أى نفوس ؟ لا نفوس الخاصة وحدهم ، بل نفوس العامة من الفلاح في القرية فصاعداً إلى أستاذ الجامعة ، فالشعر وطني ، والمقالة سياسية ، والقصة ريفية ، والمسرحية اجتماعية وهكذا ، فالحرية هي الهدف ، وكل ميل موصل إليها هو ميل مشروع .

الحق أن موقف الغرب في القرن العشرين إزاء نفسه وإزاء العالم ، يختلف كل الاختلاف عن موقفنا في الشرق العربي ، وإن تكن هنالك بيننا وبينهم ظروف مشتركة تجعل منا ومنهم أبناء عصر واحد ، وهذا الاختلاف العميق فيما بيننا كثيراً ما يجعل قارئهم أدهم - أعنى القارئ العربي - يحس - وكأنما هو يقرأ عن شيء لا يمت له بصلة على الإطلاق ، وأحسب أن من أعمق مواضع الاختلاف أن إنسان الغرب قد أصبح يحس هوة عميقة بين شعوره من ناحية ولا شعوره من ناحية أخرى ، فإياه بعقله الواعي ينكره عليه ما هو دفين في نفسه اللاواعية ، فأحدث هذا التجاذب فيه تمزقاً شديداً ظهرت آثاره في أدبه : في شعره وفي شخصيات قصصه ومسرحياته ، فثمة إحساس قوى بالحيية وبالغربة ، لأن الإنسان قد انفصل عن طبيعته وفقد التوازن بين مقوماته ، فهو ذو شخصية منشقة إلى نصفين ، ما يرضى هذا الجانب منه لا يرضى الجانب الآخر ، فلما أين يتجه الأديب يبصره ؟ إنه في أغلب الحالات عندهم يتجه إلى الأعماق الدفينة التي تكمن وراء الأسطح الظاهرة في حياة عصره ، وبعبارة أخرى إنه يتجه بكل قوته وعبقريته نحو «اللاشعور» الخبيء ليخرجه إلى النور ، وبمقدار ما يوفق إلى ذلك ، يوفق أيضاً في إبراز حقيقة العصر الذي يعيش فيه ، وكذلك يوفق إلى إرجاع التوازن المفقود بين العقل الواعي والنفس

اللاواعية ، فتعود للإنسان وحده التي تمزقت ، لكنه لكي يفعل ذلك كله فلا بد أن يجعل من أدبه أدباً ذا جانب واحد ، هو جانب القوص في اللاشعور - تاركاً مسائل الجانب العاقل من الإنسان - فيجئ أدباً انطوائياً يتحسس طريقه في الشعاب المعتمة من متاهة النفس ، وهي الشعاب التي من يحوطها تنسج الشخصية آخر الأمر ، فلا عجب أن قد أصبح الأدب - كما أسلفنا - أدباً للخاصة وحدهم ، وهم الخاصة الذين يحبون بدورهم حياة انطوائية تشبه حياة الأديب ، وأما بقية الناس من أوساط المثقفين ومن هم فوق الأوساط ، فيرونه أدباً « صعب الفهم » أو يرونه أدباً يكشف عن « مرض نفسي » عند أصحابه أكثر مما يكشف عن الحق الأبدي الخالد ، فلئن كان هذا الأدب دالاً على عبقرية مبدعه ، فليس هو بالأدب الذي يسد حاجة القراء بصفة عامة ، لأن هؤلاء القراء يرون الظروف السياسية والاجتماعية الراهنة تبطل شخصياتهم الفردية ابتلاعاً ، فهم بحاجة إلى أدب يعرض لهم ما قد فقدوه في ميدان السياسة والاجتماع ، وذلك لا يكون بأن تقدم إليهم أدباً كقطعة الحجر الصلد يحتاج إلى معالجة وصبر في تحليله ودراسته ، بل يكون بأن تعطيهم أدباً شفافاً يخاطب القلب مخاطبة مباشرة ، فكيف يكون ذلك ؟

إنه يكون بأدب « الجنس » عند فريق ، وبأدب « الإيمان الديني » عند فريق آخر ، ذلك كله حق بالنسبة لإنسان الغرب ، أما نحن في الشرق العربي فلم يحدث لنا أن بعثت الشقة بين شعورنا ولا شعورنا ، وبالتالي لانحس بالتمزق النفسي بنفس المعنى الذي يحسه به إنسان الغرب ، أفليس عجباً - إذن - أن نجد كثيرين من أدبائنا ومن نقادنا يعالجون آثارنا الأدبية وحياتنا بصفة عامة كما لو كنا في الأزمة النفسية ذاتها ، فيحدثونا عن « اللانتماء » وعن « القلق » الذي يتحلبت عنه الوجوديون ، وما إلى ذلك ؟ لقد وجد الأديب الغربي نفسه مضطراً إلى الانطواء ، لكن أدبنا تدعوه

ظروف حياتنا أن ينسط ولا ينطوى ، ووجد الأديب الغربى نفسه مضطراً إلى إقامة سد بينه وبين عامة القراء ، لكن هذه الخطوة لم تتوافر أسبابها هنا ، ومعنى ذلك كله - عندى - أن من هو نموذج للعبقرية الأدبية عندهم - مثل «إليوت» و «جويس» - لا يجوز أن يكون هو نموذج العبقرية الأدبية عندنا ، لأن حاجتنا غير حاجتهم وأدبنا غير أديبهم .

عقيدتى أنه لو كان فى تاريخ الأدب الغربى عصر أقرب شياً فى ظروفه النفسية إلى عصرنا هذا فى شرقنا العربى - وبالتالي فلا بد أن يكون أدبه أقرب إلى نفوسنا من أدب الغرب فى القرن العشرين - هو أدب النهضة الأوروبية ، الذى جاء فى أعقاب عصور وسطى وعلى عتبة عصر علمى جديد ، فعندئذ أحس الإنسان فى الغرب لإحساس من فككت عنه الأغلال التى كانت تقيد خطاه ، وعندئذ أيضاً صادفته الآلة الحديدية - المطبعة - فراح يطبع ويطلع وينشر وينشر ، وصادفه عصر الكشف الجغرافى ، فراح يحوب الأرض والبحر ، يكشف المجهول ، فلأه هذا كله نشوة كنشوة الصبيان فتحت لهم أبواب المدرسة ظهر الخميس ، فأخذوا يعدون عدوا لأن المشى البطيء لا يسعف ، فالفرحة الداخلية تسير فرحة خارجية ، والمقل الظاهر يماشى المقل الباطن ، فلا شد ولا جذب ولا تمزق ، والدفعة نحو الحياة الحديدية قوية ، فلم يكن الأديب عندئذ انطوائياً ، وكيف ينطوى على نفسه وقد كشفت له آفاق الأرض والسما - نعم والسما - لأنه لم يكن محض مصادفة أن يحوب الكاشفون أرجاء الأرض فى نفس الوقت تقريباً الذى كان العلماء الفلكيون - «جاليليو» و «كبلر» و «نيوتن» - يجوبون السماء بمنظارهم ويعلمونهم الرياضيات - لالم يكن الأديب عندئذ انطوائياً ، كلا ولم يكن مسرفاً فى انبساطه ، كأنما أراد أن يقف موقفاً متزاناً بين داخله وخارجه ، فجاء أدبه يخاطب النفس ويصور الخارج معاً ، ولذلك جاء أدباً للخاصة وللعام على

السواء ، فإذا كان « هاملت » يرضى أذواق الخاصة بتأملاته ،
فـ « فولستاف » يرضى العامة بمرحه ونكاته ، وإذا كان « دون كيشوت »
يشبه خاصة الخالمين ، فـ « سانكو بانزا » الذى يشبه العامة فى نظره
العملية الساخرة .

كان الناس عندئذ فى الغرب - كما هم الناس اليوم فى شرقنا العربى -
على أبواب عصر علمى يكشف لهم عن لغز الكون بدرجات ، فلا يعود
هو نفسه العالم المغلق الذى كان فى العصور الوسطى ، كلا ولا هو العالم الذى
أزيل عنه الستر ففقد سحره كما أوشكت أن تكون الحال مع أبناء الغرب
اليوم ؛ ويخيل إلى أننا فى الشرق العربى فى مرحلة كالتى كان فيها الغرب فى
القرن السابع عشر من هذه الناحية ، فلانحن فى خفلة الماضى ولا نحن قد
بلغنا من التقدم العلمى ما يقتل الروح ، وإذن فهذا حامل آخر يجعل الأدب
الأوروبى فى القرن السابع عشر أقرب إلى نفوسنا وأجدر باستلهامه من أدب
الشباب الساخط فى عصرنا ومن أدب الوجودية القلقة ، بعبارة أخرى ،
فأدب العقل الواعى أقرب إلى حاجتنا النفسية من أدب العقل الباطن ،
والانبساط أشيع لرغباتنا من الانطواء ، والأمل المشرق أنسب لموقفنا من
اليأس والقنوط ، كانت « الملهاة » فى أدب الغرب عندئذ أعلى شأنًا من
« المساة » - وهكذا يجب أن تكون عندنا اليوم ، وكانت القصة الواقعية
الخارجية أقرب إلى الأخواق من القصة النفسية التحليلية الباطنية - وهكذا
يجب أن تكون عندنا اليوم ؛ فنحن أخرج إلى الحياة الإيجابية منا إلى
الأنات والعبرات .

الأدب في عصر العلم والصناعة

في نوفمبر من سنة ١٩٦١ انعقدت ندوة أدبية حولية في نيودلهي عاصمة الهند ، للاحتفال بالذكرى المئوية لشاعر الهند رابندرانات طاغور ، حضرتها وفود من مختلف أقطار العالم ، وقد حضرها من البلاد العربية الدكتور يحيى الخشاب مندوبا عن جامعة الدول العربية ، والدكتورة سسيهر القلماوى مندوبة عن جامعة القاهرة ، وكانت هذه السطور مبعوثا من المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية ، وقد ألقى هؤلاء كلماتهم بمناسبة الذكرى المئذنة بها ، ولكن الهيئة المشرفة على هذا الاحتفال - وهى المجلس الهندى للعلاقات الثقافية - رأت أن تخصص يوما لمناقشة موضوع عام ، هو « الأدب فى حياتنا الراهنة » وبصفة خاصة فيما له علاقة من هذه الحياة بالعلم والصناعة ، ووجهت الدعوة قبل موعد الاحتفال بمدة كافية إلى نفر قليل من أعضاء الندوة ، ليدلى كل برأيه فى هذا الموضوع ، بحيث توضع الآراء المطروحة موضع المناقشة ، وهؤلاء هم : أولدس هكسلى ، وكاتب هذه السطور لتكون كلمتهما موضوع أولى حلقات المناقشة ، ولويس أوتنرماير الأديب الأمريكى وإيفانوف الكاتب الروسى : ونوساك من ألمانيا الغربية ونارايان الكاتب ، وجوشى الشاعر ، وكلاهما من الهند .

استهل هكسلى كلمته بسؤاله : كيف يؤثر الأدب فى الحياة ؟ وكيف تؤثر الحياة فى الأدب ؟ هذان سؤالان إذا أردنا الإجابة عنهما ، كان لا بد لنا بادئ ذى بدء من تحديد معنى كلمة « أدب » فى هذا السياق ، ومن تحديد من نعتهم من الأحياء حين نقول إن الأدب يؤثر فى حياتهم ، ثم مضى هكسلى يشرح عن سؤاله قائلا إن مجرى التاريخ يتأثر بعوامل كثيرة ،

لعل أهمها ضروب التقنيات المستخدمة في الصناعة القائمة ، والنظم الاقتصادية السائدة ، وأوجه النشاط التي يبدونها أصحاب النفوذ والسلطان في توجيه المجتمع ، والأفكار التي يعرضها المفكرون فيها يكتبون أو يذيعون ، وهي المقصودة بكلمة « أدب » .

غير أن تعريف الأدب بهذا المعنى الواسع الذي يشمل كافة الأفكار التي أتبع لها أن تدرج مكتوبة أو منطوقة ، يجعل الأدب أوسع نطاقاً مما قد يراد له في سياق هذا الحديث ، فليس من شك أن ما كتبه أمثال لوك وهيجل وماركس ولينين قد أثر في مجرى التاريخ ، ومن ثم كان له أثره في حياة الملايين من البشر ، ومع ذلك فن الإصراف أن نطلق على أمثال هذه الكتابات الفلسفية والسياسية الاسم الذي نطلقه على كتابات من ضرب آخر ، كالتي عبر بها شكسبير - مثلاً - عن مشاعره وأفكاره فيها هو متصل بالإنسان وحياته ، أو التي عبر بها وردزورث عن مشاعره وأفكاره فيها هو متصل بالطبيعة ، ويجعل بنا أن نقصر حديثنا على هذا الضرب الثاني وحده دون الأول ، وليس معنى ذلك أن كتب الأدب التي نعتبها لا تشتمل - فيما تشتمل عليه - على تعبير بليغ عن أفكار فلسفية وسياسية من شأنها أن تشكل مجرى التاريخ ، ومن ثم فن شأنها أن تؤثر في حياة الأفراد بما تفره من البيئة الاجتماعية التي يعيشون فيها ، فافتى " الشعراء وكتاب المسرحية والقصة والمقالة يستخدمون ملكاتهم الأدبية في عرض أفكار كهذه من خلال نتاجهم الأدبي ، فيصيدون النجاح أحياناً ويخطئونه أحياناً ، فالأفكار السياسية التي ساقها روسو في كتابته الأدبية - مثلاً - قد تركت أثراً في مجرى التاريخ ، بينما لم تترك الأفكار السياسية التي قصد إليها دانتى مثل هذا الأثر ، وخذ مثلاً آخر من الأدب الحديث : ه. ج. ولز الذي ربما كان أكثر كتاب عصره شوباً وأوسعهم ترجمة إلى اللغات الأخرى وأوفاهم نصيباً

من إعجاب الناس في شتى أقطار الأرض في عصره ، إذ قرأ كتبه ملايين القراء ، ومع ذلك فلم تترك دعوته إلى مجتمع دول أنثرا محسوسا في مجرى التاريخ إبان هذا القرن العشرين ، وحسبنا أن نذكر أنه هو القرن الذي اشتدت فيه النزعة القومية ، لكن ولز إن فاته النجاح في بث أفكار سياسية يعينها عن طريق أدبه ، فقد نجح نجاحا عظيما في قصة القاعة على غرابة الخيال وهي القصص التي حاول فيها أن يؤكد النتائج الممكنة التي ترتب على الكشوف العلمية الحديثة .

من هذا يتضح أن الموهبة الأدبية لا تنطرد دائما مع عمق الأثر الذي يتركه النتاج الأدبي الذي يتركه صاحب تلك الموهبة في تغيير وجهات النظر عند الناس ، أى أن عبقرية الخلق الأدبي وحدها لا تكفل لإحداث الأثر الفعلي في حياة الناس ، حتى حين يكون قوام ذلك الخلق الأدبي أفكارا مما من شأنه أن يحدث التغيير في أنظار الناس ، لا بل إن عبقرية الأديب قد تكون هي نفسها العامل الذي يصد الناس عن قبول فكرته الجديدة ، إذ أن قبول الفكرة وشيوعها لا يتوقفان على جمال عبارتها ، ولا على رقة المشاعر المتجسدة فيها ، ولا على لطافتها أو طرافتها أو عمقها ، بقدر ما يتوقف القبول والشيوع على تكرار الفكرة تكراراً يصوغها في عبارة مبهمة عامة ، فيسهل حفظها ودورانها على الألسن ، برغم خلوها من التفاصيل التي تجعلها ذات معنى محدد ، ولهذا كثيرا ما نجد الفكرة العبقرية الأصلية محكوما عليها بالعزلة ، حتى يتناولها شارحون يفقدونها لها وجوها في سبيل صياغتها صياغة يسهل قبولها ، عندئذ فقط يقبل عليها الناس ، ولكن بعد إن تصبح قشرة جوفاء .

إن الكلمة اللاتينية Vates تعني « شاعرا » كما تعني « نبيا » أو صاحب دعوة ، مما قد يوحي بأن قول الشعر — أو الأدب بصفة عامة — والدعوة إلى مثل عليا معينة ، شيء واحد ، لكننا إن وجدنا في تاريخ الأدب طائفة

من أعظم الشعراء . الذين كانوا بشعرهم دعاة لمثل عليا ، هداة للخير والفضيلة ، وعداة للشر والرذيلة ، إلا أن الخلق الشعري في أساسه مختلف كل الاختلاف عن الدعوة إلى أفكار بعينها لأن مثل هذه الدعوة إنما تنشأ ما « ينبئ أن يكون » في مجال الأخلاق أو العقيدة أو الفكر ، أما الشعر— والأدب عامة — فلا يهجم « ما ينبئ أن يكون » بل يهيم بما هو « كائن » إذا كان هذا « الكائن » الفعلي محوطا بالالغاز والسر ، همُّ الأدب هو ما يفعله الناس في مسالكهم من خير ومن شر ، فمن عجب أن الإنسان في وسعه أن يعلو إلى أسمى مدارج الفضيلة كما في وسعه أيضاً أن يسفل إلى أخطى مهاوى الرذيلة ، همُّ الأدب هو هؤلاء الناس أنفسهم كما يسلكون فعلاً وكما يشعرون فعلاً وكما يفكرون فعلاً ، فمن الناس من يلجم ذكاء متوقفا مشرقا ، ومنهم من انطلقت فيه جلوة الفكر انطفاء غشام بعمته من الغباء المظلم ، منهم من يسمو حتى ليصل إلى منزلة الشهود عند المتصوفة ، ومنهم من يهبط حتى يكاد ينزج في مقولة واحدة مع الحيوان الأعجم ، فلا غرابة إن كانت هذه هي الطبيعة الإنسانية بمتناقضاتها أن يلج كثيرون من أصحاب الدعوة الروحية على أن يعرف الإنسان نفسه ، ومهمة الأدب الحقيقية هي أن يعاون الإنسان على هذه المعرفة — على معرفة ذاته على حقيقتها .

مهمة الأدب الأولى هي الكشف عن حقيقة الإنسان كما هي واقعة ، نعم إن الشاعر أو الأديب قد يتعرض هنا وهناك لدعوات في سبيل الله أو في سبيل المجتمع ، أو في سبيل العلم وما إلى ذلك ، ولكنه إذا لم يكن قبل كل شيء رائداً يرود بجوانب النفس البشرية كما تتمثل في ذاته هو ، وإذا لم يكن إلى جانب ذلك صاحب موهبة يستطيع بها أن ينقل إلى الآخرين لمحات بصيرته التي نفل بها إلى خبيثة ذاته حيث شهد خبراته النفسية في أعماقها التي تضطرب بالمتناقضات ، أقول إنه إذا لم يتوافر فيه

هذا ، فقد يعد خطيباً فصيح البيان ، أو إماماً مصلحاً ، لكنه لن يكون شاعراً ولا أديباً .

إن الأثر الأدبي الرفيع هو دائماً بمثابة تقرير يبين به صاحبه حقيقة واقعة في خلجات نفسه ، حقيقة من ذلك النوع الذى وإن يكن مهبطاً في طبيعته ، إلا أنه ما يكاد يعلن على الناس حتى يدركوا صدقه ، بل إنهم عندئذ ليعجبون كيف تأخر الكشف عنه ، فالأدب الرفيع كله تعبير عن مشاعر أولئك الألفاظ الذين ارتادوا جوانب ذواتهم من داخل ومن الأضواء فكشفوا عن المستور منها ، وطلعوا حقيقة ما يفكرون فيه وما يهزون له ، فألوا بذلك بالمصادر الأولى التى عنها ينبثق سلوكهم الظاهر ، ثم يجئ القارئون لهذا الأدب ، فتتحرك فيهم الرغبة أن يرتادوا أنفسهم بدورهم كما ارتاد الكاتب جوانب نفسه ، وعندئذ يجد القارئ أن ما يمكن فى حنايا نفسه هو بعينه ما قد سبق للأديب أن يتصيده وأن يعلنه ، معبرا بذلك عن مشاعره إزاء الناس من حوله ، وإزاء النظم الاجتماعية القائمة ، وإزاء الثقافة السائدة .

هكذا يكون الأدب الرفيع تربية للقارئ فى فهمه لنفسه (ويكون الأدب الرديء تربية له فى سوء فهمه لنفسه) ، فلئن كان داعية الأخلاق بغرى الناس أن يأتوا الفضيلة ويمتنعوا الرذيلة ، فالأديب الحق يفتح أعيننا على منابع الفضيلة والرذيلة فى أنفسنا ، على أنك تستطيع أن تقول إن الأديب الحق يفتحنا لأعيننا على حقائق النفس كما هى واقعة ، فهو إنما يفعل خيراً بأكمل معانى هذه الكلمة لأن مجرد وعى الإنسان بما هو حق ، هو فى ذاته خير ، لا سيما إن نتج عن هذا الوعى تطوير لشخصيته وتعميق لإدراكه وتسديد لخطاه .

الأدب الرفيع محايد ، يلتقى الضوء على جوانب الخير والشر معاً ، يصور العبقري والأبله على السواء ، فهو كالشمس تشرق على الأشياء بغير تمييز ،

وخذ مسرحية من مسرحيات شكسبير ، خذ مثلا مسرحية «ترويلس وكريسيدا» تجد حشدا من الأشخاص مختلفي النزعة ، فلا تدري أيهم يلقى القبول عند الشاعر وأيهم يثير فيه السخط ، أهو ترويلس العاطفي الساذج ؟ أم هو هكتور الفارس الأريحي ؟ أم هو بولسيز الواضح الفكر والخبير بشئون الحياة ؟ أم هي كاستندرا التي ترى الكون مليئا بالقسوة خالياً من الرحمة ، تسيره دوافع القتل الذي لا يعبأ بالقيم ؟ أم هما هلين وكريسيدا اللتان كانتا في ربيع الحياة قلم تريا في الكون إلا الحب ؟ إن شكسبير لا ينصر أحداً على أحد في وجهة نظره ، ولا ينتهي إلى حكم يقول فيه إن هذا أصاب وذلك أخطأ ، لأنه لم يكتب ليدعو إلى شيء ، إنما كتب ليكون شاعراً ، أي ليرتاد ويستكشف ويسجل في حياض ما هو كائن ، إنه لا ينادي بما ينبغي أن يكون ولا يحاول إغراء القارئ بقبول هذا دون ذاك من ضروب الفعل الإنساني ، إذ يكفيه أن يضع أمام أبصارنا ما قد لاحظته في نفسه ، ونتائج تحليلاته للذات الإنسانية ، ثم يتركنا أحراراً فتتولى تربية أنفسنا على ضوء ما قد عرفناه من أسرار النفس البشرية بالطريقة التي نريد .

ولكن ماذا نعني بقولنا إن الأديب هو ذلك الذي يخبر ذات نفسه ليرأها على حقيقتها ؟ إننا نعني بذلك أنه يفوس إلى ما هو كائن تحت مستوى التعبير اللفظي ، فهناك دائماً حالات لم تجد بعد طريقها من عالم الالفاظ - وهو ما قد يسمى باللاشعور - إلى اللفظ وهو عالم الوعي والشعور الذي نلزمه بالعقل والذي نصوصغ مدركاته وتصوراتها بألفاظ محددة المعنى إلى حد كبير ، ولما كان اللفظ هو الوسيلة الوحيدة التي نستطيع بها أن نخرج ما هو دفين في النفس البشرية ، كان لا بد للأديب من أن يتصيد العبارة الدقيقة التي تلامس الحالة التي هو عليها كاملة بن جوامعها ، وإنها حالة تنصف بكثير من اللطافة وإنها الحدود ،

ولذلك كانت مهمة الأديب في صياغتها لفظاً مهمة عسيرة ، فنحن لا نحتاج إلى قصاص أو إلى شاعر ليخبرنا كيف يكون الشعور بوجع الضرس ، وكيف يكون شعورنا بالخوف إذا ما دهمنا وحش كاسرفى الفلاة ، لأنها حالات قد تكون مما يعيه العقل الواعى ومما يسهل وجود اللفظ الذى يعبر عنه ، لكننا بحاجة إلى القصاص وإلى الشاعر ليبر لنا باللفظ عن الحالات التى هى أكثر تعقدا وأقل وضوحاً ، كحالة الحب - مثلاً - أو حالات الخجل والإحساس بالذنب ، فلكل حالات ذات أضواء وظلال لطيفة ، ولابد لنا من أديب نافذ البصيرة ليفتح أعيننا على حقيقة انفعالاتنا فى حالات الخبرات المهمة الغامضة ، فأكثراً ما تكون الدوافع النفسية عندنا أخلطاً عجيبة بين المشاعر المتناقضة ، فيختلط شعورنا بالرافة بشعورنا بالخوف ، ويختلط الإعجاب بالحق أو الحسد ، ويختلط الحب بالكراهية ، ولا أحد سوى الأديب يستطيع أن يحل هذا المركب المعقد ، حتى إذا ما بسط خبوطه أمامنا ، جاءت عبارته وكأنها المفتاح الذى يفتح لنا مجاهل الجانب اللاشعورى الاللفظى من أعماق النفس ، وليس المقصود بمعرفة الإنسان لنفسه إلا معرفة هذا الجانب الاللفظى العميق ، على أن الطريق إلى الجانب الاللفظى هو اللفظ ، ولكن ذلك لا يكون إلا على أيدي الأدباء .

هكذا يعيننا الأديب على إدراك أنفسنا وفهم خبراتنا ، لكننا لابد أن نتنبه إلى أن خبرات النفس هذه إنما تتوقف إلى حد ما على بنية الشخص المتأخر ومزاجه الموروثين وإلى حد ما على طبيعة البيئة التى تحيط به ، فرجل قوى البنية لا يخبر الحياة من حوله كما يخبرها رجل ضعيف البنية ، والمتأثر الضعوك لا يتأثر بما حوله كما يتأثر به المتشائم العابس ، وإذن فالحياة تؤثر فى الأديب بتأثيرها أولاً فى أشخاص الأدباء الذين يتجون ذلك الأديب ، وهؤلاء الأدباء إنما يستجيبون للضغوط والمثيرات المحيطة بهم ، ولذلك

فلا يحمل بنا أن نعم القول عن « الأدب المعاصر » وعن « الحياة المعاصرة »
كأنما هذه أو ذلك كل واحد متجانس ، فالأدباء في مجتمعاتنا « أفراد »
ولكل فرد منهم خصائصه الفريدة ، وبالتالي فله طريقه الخاصة في الاستجابة
للحياة التي تحيط به .

وبهذا الحلز فلتتحدث عن الطرق التي تؤثر بها البيئة المعاصرة المتغيرة
على الأدب المعاصر .

فما هي الخبرات الجديدة المفروضة علينا بحكم البيئة الجديدة التي نعيش
فيها اليوم ؟ هاهي ذى بعض النتائج السيكلولوجية التي ترتبت على كون
الإنسان يعيش في القرن العشرين ، لافي القرن الثامن عشر مثلاً : وأوها
الحالة النفسية التي نتجت عن كون الإنسان معاصراً للقبلة الهيدروجينية
« معاصراً للحرب الباردة : فالنفس يملؤها قلق مبهم مقيم ، يصاحبه عادة
إحساس بعث الحياة ، وانعدام المسوغ لبدل الجهد وللتدبر وللطموح في عالم
قد يباخته الدمار .

وثانيها هي الحالة النفسية التي نتجت عن كون الإنسان معاصراً لطرائق
الإنتاج والتوزيع على النطاق الواسع في عالم الصناعة الحديث ، فكل تقدم في
التقنيات « الوسائل الفنية » يسايره حتماً تقدم مماثل في التنظيم الاجتماعي ،
وإن جوانب كثيرة من النظم الاجتماعية الحديثة قد وجدت أولاً لنلائم طرائق
الإنتاج والتوزيع الحديثين ، وكان على الإنسان بعدئذ أن يوائم بين نفسه
وبينها ، ولذلك فإن الشعور النفسي عند الفرد بقلة حيلته وضعف حوله —
من حيث هو شخص واحد فرد — يزداد اتساعاً وعمقاً .

وثالثها هي الحالة النفسية التي نتجت عن زيادة سكان العالم زيادة كبيرة
مفاححة ، فقد كان سكان العالم في القرن الأول الميلادي يقدرون بمائتين
ومئتين مليوناً ، ثم ضعف هذا العدد في ستة عشر قرناً ، على حين أن
عدد السكان اليوم — وهو ثلاثة آلاف مليون نسمة — يقدر له أن يضاعف

في أربعين عاماً فقط ، وترتب على هذا التفجر البشرى المائل نحو فظيع في كبريات المدن ، ومعنى ذلك أن عدداً كبيراً من الناس أصبحوا يعيشون في بيئة حضرية بعد أن كان العدد الأكبر من أسلافنا يعيشون في بيئة ريفية طبيعية ، وكان من نتائج ذلك أن ملايين وملايين من أطفالنا لا يعلمون شيئاً عن الطبيعة : لا يعرفون كيف يكون القمح في حقوله ولا كيف تكون شجرة الفاكهة ، بل إن ملايين منهم لم يروا في حياتهم بقرة إلا في الصور .

فما النتائج النفسية لهذا كله ؟ أولاً - تضيق دائرة الخبرة بالطبيعة ضيقاً شديداً . وثانياً - يفقد الإنسان شعوره بالانتماء فيحس بالضيق لأنه دائماً في زحمة المدن بغير روابط عميقة بالحدود ، ولذا فهو يحس بالعزلة رغم تكاثر الناس من حوله ، وثالثاً - قد يضطر الإنسان إلى ضبط التسلسل ليعد من زيادة السكان ، فعل مرأى من يتفصل الحب بين الحبسين عن عملية الإنسال ، ولذلك فقد تغير وتحول الخبرة النفسية بين الحبسين التي كانت معيناً لأدب ذي طابع خاص ، وقد يكون التغير إلى أحسن ولكنه تغير على كل حال .

كل هذه النتائج لا بد من ارتيادها والكشف عن خفاياها النفسية ثم تحويلها إلى أدب ، فالحياة الحديثة تؤثر في صانعي الأدب ، ثم يجيء الأدب الحديث بدوره فيعين قراءه على تبين ما لم يكونوا يقدرونه من عوامل القلق والإحساس بالعبث وضعف الحيلة بالنسبة للفرد الواحد ، والشعور بالمرارة تبعاً لذلك ، وانعدام الروابط الانتائية والشعور بالعزلة رغم تكاثر الناس .

* * *

فرغ أولدس هكسلي من إلقاء كلمته في موضوع « الأدب والحياة الراحنة » فدحيت لإلقاء كلمتي ، فأوجزت رأيي قائلاً إنه لمن تحصيل الحاصل أن نعيد القول ها هنا بأن حضارتنا الحديثة حضارة علمية في أساسها ، فلم يحدث قط في تاريخ البشر أن تغفل العلم في حياة الإنسان اليومية . يمثل

ما يتغلغل اليوم في حياته ، وإذا كان هذا هكذا فمحال أن تمضى هذه الظاهرة دون أن تسم الأدب بطابعها الذى لا ينحطه بصر .

إن أهم مميزات العلم هو أنه يبحث عن الاطراد في ظواهر الطبيعة ، فليس الذى يعنيه هو الحادثة الفريدة التى لا تكرر لها ، بل الذى يعنيه هو التشابه بين مجموعة من الظواهر ، بحيث يجوز لإخراج المجموعة المتشابهة كلها تحت قانون واحد ، وأما الحادثة الواحدة أو الكائن المفرد الواحد فلا يهتم العلم إلا من حيث هو حالة من بين مجموعة الحالات التى تخضع كلها على السواء لتعميم واحد ، نعم إن لكل حادثة واحدة أو فرد واحد طابعاً مميزاً له دون سائر الحوادث أو الأفراد ، منه تستمد الحادثة أو الكائن المفرد هويته الكيفية ، لكن هذه الهوية الكيفية للأشياء لا قيمة لها عند العلم ، وإنما القيمة كل القيمة هى للجانب الكمى الذى تضع فيه فردية الفرد بحيث تتلاشى في بحر التعميم مع سائر أشباهها ، وليس معنى ذلك بالطبع اختفاء الجانب الكيفي من فردية الفرد الواحد ، كلا بل هو موجود ، لكنه لا يكون موضع نظر العلماء في بحوثهم العلمية الخالصة .

ونحن إذا تناولنا الإنسان نفسه بالبحث العلمى على الأساس المذكور ، كان شأنه شأن سائر الأشياء ، من أن فردية الفرد بما فيها من طابع كينى مميز لا تكون بلدات شأن في مجرى البحث العلمى ، ويصبح الفرد الواحد من الناس حالة من بين مجموعة الحالات التى يصدق عليها هذا القانون أو ذاك ، ولو كان من خصائص الأدب — كما يقال أحياناً — أنه يعكس ما هو واقع فعلاً ، لوجب أن يحمى الأدب في عصرنا — عصر العلم — محاكياً لهذا العلم السائد في اطرأحه للتبايزات الكيفية بين أفراد الناس ، والنظر إلى هؤلاء الأفراد كأنهم أعضاء متشابهون من مجموعة واحدة متجانسة ؛ لكن الأدب — لحسن الحظ — قد لا يضطلع دائماً بتصوير الواقع كما يقع تصويراً مرآوياً ، إذ نراه أحياناً يتمرد على الواقع

بذكر تقيضه ليُحدث شيئاً من التوازن ؛ وكم من مثل في تاريخ الفكر الإنسانى يبين لنا فى جلاء هذه الحركة البندولية ، التى تقفز من التقيض هنا إلى تقيضه هناك ، وإن حركة الأدب المعاصر لشاهد جديد يساق هنا ، فن إطار التفكير العلمى الذى يسود للمعامل والمصانع ، وثب الأدب إلى إطار آخر هو من إطار العلم على طرفى تقيض ، لكنه كان فى وثنه تلك متعددة الوسائل والسبل .

فن وسائل فراره من ميكانيكية العلم التى تعمل على محو الفوارق الفردية دعوته إلى العودة إلى القيم الروحية المتمثلة فى الديانات بصفة خاصة ؛ وكثيرون هم قادة الفكر فى أوروبا وأمريكا الذين يدعون أقوامهم إلى الأخذ بشيء من روحانية الشرق ؛ فهذا هو أولدس هكسلى يمجّد روحانية المدنية الهندية فى كتابه « لا بد من وقفة فى سبيل الزمن » وفى كتابه « الفلسفة السرمدية » وفى مجموعة مقالاته المعنونة « غدا وغدا » وفى هذه الكتب تراه - من قبيل رد الفعل للنظرة العلمية التى تنطوى على تفتيت الوحدة الكونية - يدعو إلى نوع من الصوفية يجمع أشتات ما تفرق على يد العلم من أشلاء الحقيقة الكونية الواحدة ، وكذلك نرى دعوة كهذه فى قصة سومرست موم « حد المومى » .

لكن ذلك إن لامم أدباء الغرب ، فإذا عسانا أن نقول عن أدبائنا نحن الذين يمجّدون أنفسهم حملة للتراث الروحى من جهة ، ومهددين بزوال الفردية الإنسانية بتأثير العلم والصناعة من جهة أخرى ؟ لقد فر أدباء الغرب من علمهم وصناعتهم فلاذوا بمثل عليا وجدوها فى حضارات شرقية قديمة . فإذا يصنع أدباؤنا إذا هم أحسوا الإحساس نفسه بإزاء الروح الإنسانى المهدهد بالتفكك والضياع ؟ إن الممر هنا لا يكون بالانتقال إلى حضارات أخرى لأن التراث الحضارى المحلى فيه ما يكتفى ، بل يكون الممر إلى الماضى نحى مثله العليا الروحية ، لا لنلقى بها العلم والصناعة ،

لأننا في أشد الحاجة إلى علم وإلى صناعة ، بل لتساير بها آثار العلم والصناعة بحيث يكون لنا من كل جانب من الجانبين ما يكفل ألا يسرف الجانب الآخر إلى حد الشطط ، فلا الوضعية العلمية يتبقى أن تنسنا القيم الروحية العليا ، ولا الانغماس في الحياة الروحية يجوز له أن ينسنا العيش الرغد في هذه الدنيا بفضل العلم والصناعة .

فلا غرابة أن وجدنا شطراً كبيراً من إنتاجنا الأدبي (في البلاد العربية) في الحقبة الأخيرة من تاريخنا الأدبي منصرفاً إلى نوع من « النهضة » (الرئيساس) المرتكزة على إحياء التراث القديم ، وها هم أولاء أدباؤنا جميعاً : طه حسين ، والعقاد ، وتوفيق الحكيم وغيرهم ، قد شغلوا أنفسهم جادين في إحياء المثل العليا التي تتمثل في تراث الأقدمين ، سواء أحيوها بنشر ذلك التراث ، أو أحيوها بأن تمثلوها هم في أنفسهم ثم جسّدوها في إنتاجهم الأدبي الأصيل .

على أن فرار الأدباء من ضرورات العلم والصناعة إلى مثل عليا روحية كانت تسود قبل عصر العلم والصناعة ، ليس هو الملاذ الوحيد الذي لجأوا إليه ، فقد ترى من الأدباء النافرين على ضياع الفردية الإنسانية تحت ضغط الحياة العلمية المعاصرة ، من لا ينتقل من مكانه ، فلا يذهب إلى حضارة بعيدة في المكان إن كان من أدباء الغرب ، ولا يذهب إلى مثل عليا بعيدة في الزمان إن كان من أدباء الشرق ، بل تراه يلجأ إلى الفوص في أعماق نفسه هو ، ليكون في ذلك تثبيت لشخصه وإقرار بوجوده الفردي ، ويخذ مثلاً لذلك أديباً مثل جيمس جويس ، أو من شئت من الأدباء المعاصرين الذين يغضون النظر عن الأشياء الخارجية وما بينها من علاقات ، فتلك لا تمنعهم بقلر ما يعينهم خواطر ذواتهم وما بينها من روابط ، حتى وإن جاءت الصورة آخر الأمر على غير ما تألفه الأبصار والأسماع ، فالهمم عندهم هو مجرى الشعور لا مجرى الحوادث الخارجية ، وهكذا نجد الفرد الإنساني في مثل

هذا الأدب قد انتقم لفرديته أشد انتقام ، إذ جعل من نفسه دنيا بأسرها ، بدل أن يكون جزءاً من كل ، فالحقيقة الثانية هنا — لا الحقيقة الموضوعية — هي مدار الحديث ، الحقيقة الكيفية الشعورية لا الحقيقة الكمية المجردة هي العماد الأول والأخير ، فلا العقل بمنطقه بل ولا ألفاظ اللغة بما قد اصطلاح لها من معان ، بلدات شأن ، وأى شأن يكون لها ما دام الفرد الواحد قد أصبح كالجذيرة المنعزلة عن بقية أجزاء العالم ، يحلم من داخل ثم يروى حلمه كيفاً جاء ، ومن شاء فليذهبهم ومن لم يشأ فعليه هو الخسار — ذلك كله عند أدباء أوروبا وأمريكا ، والحمد لله عندنا نحن أدباء الجمهورية العربية أن لنا ما يشغلنا من نهوضنا الاجتماعي مما يجعل الأديب ممنوماً إلى أذنيه في الأوضاع الاجتماعية الجديدة حتى ينسى مجرى شعوره الخاص ، الذي قد يجعل منه جزيرة معزولة في خضم الحياة ، بكل ما تستتبعه تلك العزلة من مرارة وكم .

لكن من أدباء العالم المعاصر من لا يتيسر له أن يتمض عينه عن حضارة العلم والصناعة ليرتحل بخياله إلى حضارات بعيدة في المكان أو في الزمان ، وكذلك لا يتيسر له أن يفض النظر عن الروابط الاجتماعية التي تربطه بالعالم الخارجى المحيط به بحيث يغوص في أغوار نفسه ليعيش على خواطره وأحلامه ، فلا يجد أمامه إلا أن يجلس مكانه عابساً متشائماً ، وها هي ذى قصيدة إليوت « الأرض الياب » — التي يجعلها نقاد كثيرون رمزاً للأدب المعاصر — دليل قائم على روح التشاؤم التي تغلب على هذا الفريق من الأدباء كلما نظروا إلى الحضارة العلمية الصناعية ممسكة بختناقهم مضيق لصورهم ، وقرأ إن شئت أمهات القصص الحديثة ، وتبع أشخاصها ، تجد عدداً كبيراً منهم يحيا حياة قلقة ممتعة شقية ، سواء حقق أهداف حياته أو لم يحققها ، حتى لقد تجد من جمع المال بالملايين ، وشيد من المصانع ما لا حصر لإنتاجه ، ولكنه يجد نفسه آخر الأمر وحيداً يغير

صديق ، فيأخذ الشعر بالحية رغم نجاحه الخارجى ، وقد ينتهى أمره إلى الانتحار .

ولا يسمنا ونحن فى هذا الصدد إلا أن نشير إلى جماعتين من الأدباء الشبان ، إحداهما فى إنجلترا وتعرف باسم « الشباب الغاضب » والأخرى فى الولايات المتحدة وتعرف باسم « الحوشين الكواسر » ، فأما الشباب الغاضب فى إنجلترا فينبذون الماضى والمستقبل - فى الحياة الفعلية وفى الأدب على السواء - ليعيشوا اللحظة الراهنة عيشاً غزيراً ؛ وهم ساخطون على كل ضروب السلطة التى قد تسد أمامهم مسالك العيش الحر الذى يشدونه ؛ وأما الحوشيون الكواسر فى الولايات المتحدة فهمهم الغوص فى التجربة الحاضرة بكل أعماقها ، لا يعبأون بمستقبل ، ولا بغيرهم من الناس ، لأن هؤلاء الناس ليسوا فى أعينهم إلا وسائل يحققون بها طباقتهم ، فلا قيمة لأحد عند هؤلاء الكواسر إلا بمقدار ما هو أداة لتحقيق أغراضهم الراهنة ؛ فكلتا المجموعتين من أدباء الشبان تتفان على تبسّد الماضى والمستقبل ، والوقوف عند تجربة اللحظة الحاضرة ، إلا أن الشباب الغاضب فى إنجلترا يختلف عن مجموعة الكواسر فى الولايات المتحدة فى أن الأولين بهمهم أن تكون لهم منزلة اجتماعية فى الحاضر ، على حين لا يعبأ الكواسر بشئ كهلنا .

لكن هذه الأصواء المتشائمة فى أدباء الغرب ، يقابلها عند أدبائنا (فى الجمهورية العربية) أصداء متفائلة ، برغم أن هؤلاء وأولئك جميعاً محاطون بعناصر واحدة ومتشابهة من حياة العلم والصناعة ، وعلة ذلك أن الغرب فى انحدار بسبب العلم ، والشرق (آسيا وإفريقيا) فى صعود بسبب العلم أيضاً ، فالأمل هناك قد استنفدت مصادره والأمل هنا ما يزال فى أول مدارجه ، المستقبل هناك عابس ، والمستقبل هنا مزدهر ؛ فلا أظن أن أحداً من كتاب القصة أو المسرحية أو المقالة عندنا يزدرى الماضى

والمستقبل كما يزدر به الشباب الغاضب والشباب الحوشى فى إنجلترا وأمريكا ،
نعم لا أظن أن أحدا من كتابنا يكتب وهو غير عابئ بالقيم ، أو وهو غير
عابئ بما يصيب إخوانه فى الإنسانية من خير ومن شر ، ولا أظن أن
شخصية من شخصيات القصة الحديثة عندنا تنجح فى عملها ثم تبأس فتنتحر
كأنما النجاح هو نفسه الإخفاق ، كما حدث للمليونير فى قصة أوهارا التى
عنوانها « من الشرفة » .

ومؤدى ذلك كله أنه من قبيل التعميمات التى تطمس الفوارق ذات
المعنى ، أن نتحدث عن « الأدب فى الحياة الراحنة » كأنما الأدب كله على
غرار واحد فى أرجاء العالم كله ، وكأنما الحياة الراحنة تحمل طابعاً واحداً
عند الناس أجمعين ، فالأدب فى عصر العلم والصناعة هذا ، يتسم بالعبوس
والتشاؤم فى بلاد فقدت عزها حين فقدت مستعمراتها ، والأدب فى عصر
العلم والصناعة يتسم بالبشر والتفاؤل فى بلاد استردت عزها حين طردت
المستعمر من أرضها .

* * *

كان هانز أريك نوساك هو الذى يمثل بلاده - ألمانيا الغربية ،
و « نوساك » هذا شاعر وقصصى وكاتب مقالة ، فاستهل كلمته بسؤال
ألفاه : وهو هل استطاع الأدب فى كل تاريخه أن يمنع حرباً ؟ ثم أجاب
عن سؤاله بنى قاطع ؛ فليست مهمة الأدب المباشرة أن يخوض فى مشكلات
الساعة ، لأن هذه المشكلات مصيرها إلى حل وزوال ، وهى إذا زالت
لم يعد ما كتب عنها بلى قيمة إلا من الناحية التاريخية وحدها ، وإنه لمن
تناقض القول أن نصف كتاباً معيناً بقولنا إنه « أدب » ثم نقول عنه فى
الوقت نفسه إن قيمته قد ذهبت بلذاهب المشكلات التى تعرض لحلها ،
لأن نصارة الأدب ربيعها دائم على مر الزمن وعلى اختلاف الأمم .

لكن الأديب إذا لم يتعرض لمشكلات يومه فقيم يكتب ؟ إنها مفارقة
تطلب منا إمعان النظر ، لأنها هى نفسها المفارقة التى قسمت النقاد اثنين :

إحدهما تقول بوجود أن يكون الأدب هادفاً ، والأخرى تقول بضرورة أن يترك الأدب حراً من قيود الأهداف ، والظاهر أن جلور الخلاف كائناً ، خلط الناس بين مفهومين متميزين : مفهوم « الإنسان » ومفهوم « الاجتماعى » ، ولو أدركنا فى وضوح أن « الاجتماعى » وسيلة تحقق لنا « الإنسان » لذالت عن المشكلة عقدتها ، لو أدركنا أن كل ظواهر المجتمع بشئ صورها السياسية والاقتصادية إنما جاءت أوجىء بها لئخد الإنسان - والإنسان لا يكون إلا فرداً - لأدركنا تبعاً لذلك أن الأدب لابد أن يكون هادفاً ، لكن هدفه لابد أن يكون هو الإنسان المتعين المحسد ، فإذا شغل الأديب نفسه بأحداث عصره ، فلنما يشغلها بها من الجانب الذى يصور لنا وقفة الإنسان إزاء هذه الأحداث ، بحيث إذا زالت الأحداث واختفت أزمانها ، بقيت صورة الإنسان حية فى كل عصورى شئ الظروف ، أما إذا انغمستا فى الأحداث لذاتها ، نتعبها ونحطها ونسجلها فلنأنا عندئذ نكون بمثابة من ضحى بالغاية من أجل الوسيلة ، فجعل الوسيلة غاية .

إن من شأن الكل الاجتماعى أن ينظر إلى الأفراد الأعضاء ، من زاوية القيمة الإحصائية وحدها ، فلا يهتم زيد لأنه زيد ولا عمرو لأنه عمرو بل إن زيدا وعمروا كليهما من الآحاد التى تتجانس عند العد والحساب ، وبعبارة أخرى فإن الإنسان الفرد يفقد خصائصه المتعينة ليصبح تجريداً من التجريدات الإحصائية مطلوبة وضرورية ، لأنها هى الوسيلة المعينة لنا على تخطيط مشروعاتنا وتنفيذها ، لكن الهدف دائماً ينبئ أن يكون حياة الإنسان ، وإلا لأحس هذا الإنسان بالضيق النفسى الذى يذيقه فى متاهات الأرقام .

ونعود إلى الأدب ومهمته فنقول : إنها هى هذا الإنسان آخر الأمر ، فلا هى الظروف السياسية ولا الحالات الاقتصادية ، ولا حتى القيم

الأخلاقية ، لأن هذه كلها هي « الوسائل الاجتماعية » التي خلقت خلقاً
 لنبيء الإنسان حياته خصبة غزيرة ؛ إتنا لا نقول بهذا إنه لا ينبغي لأحد
 أن يكتب في السياسة والاقتصاد والأخلاق ، لكننا نقول إن مثل هذه
 الكتابة - على ضرورتها - لا تعد أدبا بديعا ؛ ولنلاحظ أن معيار النقد للنوع
 الأول من الكتابة ليس هو معيار النقد للنوع الثاني ؛ فالنوع الأول يقاس بما
 فيه - أو بما أعوزه - من سداد الاستدلالات المنطقية من الفروض النظرية
 أو من الأرقام الإحصائية ، وأما النوع الثاني فقياسه مدى صلته الحميمة بنفس
 الإنسان ونوازعها بكل ما فيها من كمال ونقص ؛ النوع الأول لا يحتمل أن
 يكون في الصورة عيوب ، والنوع الثاني يريد أن يرى الصورة الحية بعبوها .

وعلى ضوء هذا التقسيم يتبين لنا أن قسمة الأدب المألوفة إلى « أدب
 خالص » و « أدب هادف » هي قسمة على غير أساس صحيح ، ولذلك فهي
 مضللة ؛ فالأدب كله هادف ، ولكن الهدف يتحتم أن يكون هو الإنسان
 وحياته ، لا الوسائل الاجتماعية التي أنشئت وخططت ونفذت من أجل ذلك
 الإنسان وتلك الحياة ؛ وإن شئت فقرأ أى أثر من آثار الأدب الخالد في
 أى لغة من لغات الأرض ، وسل نفسك : ماذا في هذا الأثر الأدبي مما جعله
 يعنى برغم القرون التي تفصل بين عصرى وعصره ؟ إن أحداث العصر
 الذى أنشئ فيه مثل هذا الأثر الخالد ؛ كانت بغير شك شديدة الثباين مع
 أحداث عصرنا ، وصورة المجتمع القديم كانت شديدة الاختلاف عن صورة
 مجتمعا ؛ لكنى - هكذا استعمل لنفسك وأنت تقرأ - لكنى أجد شيئا في هذا
 الأثر الأدبي القديم يمتعنى ، فإذا عسى أن يكون ؟ إننى أجد فيه من النشوة
 ما أجدّه عند صديق حميم يحدثنى الآن عن مشكلات عصرى .

ها هنا سيجد القارئ الفكرة الفضالة ؛ سيجد أن ما قد أمتعته في الأثر
 الأدبي القديم ليس هو تفصيلات الأحداث الماضية ، ولا هو « الأخبار »
 التي قد ترد في سياق القطعة الأدبية ، لكن الذى أمتعته هو البقية التي تبقى بعد

طرح المسائل التاريخية كلها ، وما هذه البقية الباقية إلا « الإنسان » - سواء كان هو مؤلف القطعة الأدبية أو كان شخصية أوردتها المؤلف في قطعتة هذه - البقية هي الإنسان في مواجهته لظروف عصره ، فهل غلبته تلك الظروف أو غلبها ؟ وكيف كان النصر أو كيف كانت الهزيمة في حياته الجارية ؟ وهذا كله لا يكون بالنسبة للإنسان العام المجرد ، بل يكون بالنسبة لهذا الفرد أو ذاك ممن عاشوا فعلا أو ممن خلقهم خيال الأديب وأعاشهم في ظروف عصرهم .

• • •

وتحدث الشاعر والكاتب الهندي « أوماشانكار جوشي » في الموضوع نفسه - موضوع الأدب في حياتنا المعاصرة - فقال : إن من شأن الأدب أن يحول الحياة فيجعلها فنا جميلا ، فإلى أى حد تخضع الحياة المعاصرة لمثل هذا التحول ؟ وسؤال آخر لا بد من الإجابة عنه ، وهو : إلى أى حد يستطيع الأدب أن يؤثر في الشخصية الإنسانية أو في المجتمع بصفة عامة في مثل الحياة المعاصرة التي نعيشها ؟

لقد أبرزت الحياة في العصر الحديث قيمتين إبرازا واضحا ، وهما : الحرية والعقلانية ؛ ففي خلال المائة العام الأخيرة تعرضت هاتان القيمتان لأنف المهجات ؛ فهذان هما « فرويد » و « يونج » قد نهبا الناس إلى ما في الطبيعة الإنسانية من اللاعقلانية ، وذلك هو ماركس يعرض نظرية مؤداها اخذ من الحرية الفردية ؛ نعم إن العلم الذي يسود عصرنا كان من شأنه أن يؤكد روح العقلانية والحرية الإنسانية ؛ لكن العلم قد تولد عنه ولد - هو التقنية (التكنولوجيا) - فجاء هذا الولد الشيطاني ليضع سلطانا لا يحيد في أيدي المسكين بأزمة الأمور ، والذين يحكم أوضاعهم المكنية (البيروقراطية) قد حولوا أفراد الناس في محططاتهم وفي إحصاءاتهم إلى نكرات تعرف بالرقم والعدد ؛ مما أدى في كثير من الأحيان إلى أن فقد

هؤلاء الأفراد حرياتهم الشخصية إلى حد كبير ؛ كما خضعوا إلى نوازع اللاعقل أحياناً كثيرة ؛ صحيح أن التقنية في حد ذاتها عقلانية الطابع ، لكنها من وجهة أخرى قد تؤدي إلى أن تكون القوة الاجتماعية والسياسية في أيّد تتحرك بالهوى دون العقل بمنطقه السليم .

من أجل هذا كان الأدباء اليوم في مأزق حسير ؛ كلما أرادوا تحويل خبراتهم التي مارسوها في عصر التقنية هذا إلى فن أدبي ؛ فلقد ألفنا في التاريخ الأدبي أن نجد العمل الأدبي العظيم يلخص عصره كله ؛ كما نرى مثلاً عند هومر في اليونان القديمة ، وفيرجيل في الرومان ، وكاليداسا في الهند ، ودانتي في طلائع النهضة الأوروبية ، فكل من هؤلاء قد استطاع أن يعبر عن خبرات مجتمعه كلها من أدناها إلى أقصاها ، بما في ذلك جانبها الجلي والجانبا العقلي وجانبها الديني على السواء ، أما اليوم فقد تشعبت جوانب الحياة تشعباً لا يتيح للأدب أن يجمع هذا الشئ في منظور واحد ، مع أن مثل هذا التجميع للمتفرقات في منظور واحد هو الذي يمكن الأديب من لمح الحقائق الخالدة خلال لحظة زمنية واحدة ؛ فأحداث عصرنا تتدفق تدفقاً سريعاً ، بحيث يكاد يستحيل على الفنان أن يمسك منها بأكثر من شريحة هنا وشريحة هناك دون أن يضم الجميع في بناء متكامل واحد ، فلا غرابة أن تعددت مدارس الأدب والفن تعدداً لم يسبقه نظير في التاريخ .

ولقد كان للعمل الأدبي العظيم قديماً قوة جارفة على المجتمع الذي نبع فيه ذلك العمل ، كإلياذة هومر ، و « رامايانا » و « ماهابارتا » في الهند ، فأعمال كبرى كهذه كانت كالتيغ الفياض بالإلهام لشعوبها ، أما اليوم فقد فقد الأدب سلطانه إلى حد كبير ، وذهب العهد الذي كان صدور العمل الأدبي العظيم مفخرة قومية لأهله ، ولم تعد القصيد الكبرى ولا القصة العظيمة تفتح من أنفس الناس -- من ناحية الشعور بالهزة القومية --

يمثل ما كانت تقع الأعمال الأدبية قديما ، ولعل أقرب شيء في حياتنا المعاصرة إلى الوقع النفسى الذى كان للأعمال الأدبية فيها مضى ، هو العنوان الكبير في صدر الصحيفة اليومية ، فقد أصبحت الصدارة اليوم للسياسة ولم تعد للشعر .

• • •

تلك كلمات أربع في موقف الأدب من حياتنا المعاصرة ، طرحها للمناقشة متكلمون من أقطار مختلفة : أولدس هكسلى من العالم الانجلوسكسونى ، وكاتب هذه السطور من العالم العربى ، و « نوساك » من ألمانيا الغربية ، و « جوشى » من الهند ، وقد كاد الجميع يتفقون على نقاط بعينها ، في مقدمتها خشيتهم على إنسانية الإنسان من مقتضيات الصناعة وتقنياتها مع حرصهم على تقديم تلك الصناعة وتقنياتها ، مما يضع على الأديب مهمة مضاعفة في سبيل توكيد الجانب الإنسانى من حياة الإنسان حتى تزدهر إنسانيته في هذا الوسط الصناعى الجديد نفسه ، وقد كان همايون كبير وزير الثقافة في حكومة الهند هو الذى يرأس الجلسات ، فخنم المناقشة بكلمة عميقة نافذة ، إذ قال : إننا إذا فكرنا في الحيوان أنواعاً أنواعاً ، فلا يجوز أن نفكر في الإنسان إلا أفراداً أفراداً ، وعبقريه الأديب كفيلة أن تتحسس ما تضطرب به نفوس الأفراد من مشاعر وأفكار ، فيجسدها ويبلورها في عمله الأدبى ، وأما سيطرة الآلات في عصرنا هذا الصناعى ، فهو لا يراها مشكلة ، بل إنه ليرى فيها وسيلة لتحرير الإنسان ، لأنها تزيد من الثروة فتقلل من العوز والحاجة ، وإن الناس ليتقاتلون حيث العوز والحاجة ، إنهم لا يتقاتلون على الماء - إلا حيث ينلر الماء - ولا يتقاتلون على الهواء ، وأملنا في عصر الإنتاج الآلى الكبير أن يزيد للناس من الطعام والثياب فتمتنع أسباب

الحروب ، ثم لاخوف على الروحانية من مادية الحياة الصناعية ، فالروحانية من شأنها أن ترداد عمقا وخصوبة كلما أنفقت منها ، وإذا أنت يسرت للإنسان صعوباته المادية ، كنت كمن يزِيل الحاجز بين المادة والروح - فزيد من السلم والصناعة والإنتاج معناه مزيد من الكرامة الإنسانية ، وهذه بدورها معناها مزيد من الإخاء ومزيد من الحرية والعدل بين الناس - ومهمة الأديب المعاصر في هذا كله هي أن يصوغه في كلمات جميلة .

اسلوب الكاتب

الأسلوب الأدبي كالسعادة ، لا يكاد يخطئها أحد إذا صادفها في إنسان سعيد ، ولا يحجم أحد عن وصفها وتمييز خصائصها حسب رأيه فيها لكن قلما اتفق اثنان في تحديد طبيعتها ومقوماتها ؛ فأنت إذ تقرأ لكاتب ذى أسلوب ، لا ترد لحظة في إدراك هذه الحقيقة فيه ، لكن من ذا يستطيع أن يقطع بماذا حساها أن تكون تلك الخصائص التي إذا توافرت في حديث أو في كتابة جعلتها ذات أسلوب ، وإذا امتنعت امتنع الأسلوب ؟ .

لكنني مع ذلك سأستبيح لنفسى القول فيما لا سبيل إلى اتفاق الناس في حقيقته وطبيعته فأقول في عبارة واضحة قريبة إلى الأفهام ، إن أسلوب الكاتب صاحب الأسلوب هو صورته مرسومة في أحرف وكلمات ، قل ما شئت في العوامل الاجتماعية التي تميل بالأفراد نحو التشابه ما داموا أفرادا في جماعة واحدة إلا أن الإنسان الفرد مدفوع بفطرته أن يلتمس لنفسه مخرجا من ذلك التشابه الذى يسوى بينه وبين سواه ، ليحتفظ لنفسه بقردية خاصة لا يشاركه فيها فرد آخر ، فقد يغير من طعامه ، وقد يغير من ثيابه ، وقد يغير من أثاث بيته ، لتكون هذه الأشياء كلها متميزة عنده منها عند سواه لعل فرديته أن تظهر وتبرز ، لكنه قد يعجز عن التفرّد في الطعام وفى الثياب وفى الأثاث فيبقى بين يديه ملاذ أخير يلجأ إليه ليحقق الفردية المنشودة ، ألا وهو طريقته فى استعمال الكلمات ، كلاما إذا تكلم أو كتابة إذا كتب .

ذلك أن الإنسان فى العادة يود أن يستعمل محصولة اللغوى بطريقة خاصة به ، ومن ثم تنشأ « اللوازم » فى طرائق الحديث ، والحظ من

شئت من الناس ، تجده إن تشابه مع سواه في الكثرة الغالبة من ألفاظه
وعباراته ، فهو حريص كل الحرص - عن وعى منه أو عن غير وعى -
أن تكون له « لوازمه » الخاصة القريدة ، فيكرر كلمة بعينها ، أو يستخدم
عبارة بلماتها ، حتى لتصبح علامة دالة عليه .

وإذا كان هذا هكذا في الرجل من عامة الناس ، وفي الحديث
أو الكتابة من عامة الحديث والكتابة ، فهو هكذا على وجه أخص عندما
يكون الرجل كاتباً أديباً ، وعندما تكون الكتابة أدباً وفناً ، فما صاحب
الأسلوب إلا أديب يصوغ عباراته على نحو يتفرد به ، حتى لكانه جزء من
سماته وملاحظه ، تستطيع أن تعرفه به كما تعرفه بقسمات وجهه ، فإذا أردت
أن تعرف إن كانت الكتابة التي أمامك ذات أسلوب أم هي كتابة بغير
أسلوب فاسأل نفسك : هل يجري الكلام على نحو خاص يختلف قليلاً
أو كثيراً عن مألوف جريانه عن أسنة الآخرين ؟ فإن كان كذلك كنت
إزاء « أسلوب » وإلا فلا أسلوب هناك ، وقد يكون الأسلوب بعد ذلك
أسلوباً جيداً أو أسلوباً رديئاً .

وكلما ازداد الأديب سموقاً في فنه الأدبي ، ازداد أسلوبه دلالة على
ذات نفسه ، فن أسلوبه تستطيع أن تعرف أى رجل هو ؟ ولا عجب ،
فليس الأسلوب أمراً ظاهراً كالتياب مثلاً ، بل أسلوب الكاتب هو منه
اللحم والعظم والدم ، هو السريرة والضمير ، أسلوب الكاتب هو الكاتب
نفسه فكراً وخلقاً وشخصية وجوهاً وكياناً .

وحسبك أن تنظر في الكلمة نفسها ، كلمة « أسلوب » كيف جاءت
لتترك صدق ما نزع للأسلوب بالنسبة إلى نفس صاحبه ، فالسلب - كما
هو معروف - هو الأخذ أو الانزعاع ، والإنسان مسلوب إذا كان مزروع
الملكية من شيء كان يملكه ، والأسلاب هي الأشياء التي قد قشرت عن
أصحابها ، ويقال انسلبت الناقة إذا أسرع في سيرها حتى كأنها خرجت

من جلدتها وانطلقت مع الريح . . ومعذرة إلى القارئ فليس من عادتي أن أستطرد في أمثال هذه المعارف القاموسية ، لكنني بسطتها هاهنا ليرى القارئ ما أراه من أن الكاتب يكون ذا « أسلوب » إذا « سلب » قطعة من ذات نفسه هو ، ووضعها على الورق أمام أبصار الناس ، كأنما أخرج فؤاده من إهابه وعرضه على الملأ .

ولك على ضوء ما ذكرناه أن تقرأ أديبنا أصحاب الأساليب ، ترى هل تستطيع حقاً أن تبين الرجل في أسلوبه ؟ . . هاهو ذا العقاد الإنسان وهذه هي كتابته ، فافرض أنك لم تقابل العقاد ولم تتحدث إليه ولم تعلم من أمر حياته الشخصية قليلاً ولا كثيراً ، فإذا تراءى مستدلاً من كتابته عن حقيقته وطبيعته ؟ لا تصنع القول ولا تفعله ، بل كون أحكامك لنفسك - وهذه نصيحة أسوقها لك عابرة في حياتك الأدبية كلها - فإذا ترى ؟ أليست هي كتابة فيها الجحد والصرامة . . وهكذا العقاد الإنسان ، فهو رجل صارم جاد ، أليست هي كتابة مستقيمة لا خلل فيها ولا خطأ ولا هلهلة ولا تفكك ولا تحلل ؟ . . وهكذا العقاد الإنسان ، فهو رجل يسر على الجادة المستقيمة لا يسهل لإغراؤه لينحرف هنا أو هناك ، أليست هي كتابة لم يرد صاحبها أن يسرى عن القارئ همومه وأن يستجلب لعبه الناس ، بل أراد أن ينهه ويطرده عنه النوم ؟ وهكذا العقاد الإنسان ، إنه لا يزل القارئ ولا يماثله ولا يكتب له ما « يسليه » بل هو يتحداه وهو يعلمه وهو يوقظه وهو يقلقه ويؤرقه ، ثم ألسنت تشعر من كتابته أنها كتابة رجل عزوف صلب عنيد ؟ . . وهكذا العقاد الإنسان .

هذا مثال واحد سريع ، أردت به التوضيح لأنتهى بالقارئ إلى توكيد الفكرة التي بدأت بها ، وهي أنه لا يكون الأديب أديباً إلا إذا تفرد بطريقة التعبير ، ثم لا تكون العبارة ذات أسلوب معبر إلا إذ جاءت صورة لصاحبها سالت على الصفحات ملء في جمل وكلمات .

ريادة الأدب

فكاهة تروى عن زوجة لا تدرى هل يؤكل الأدب أو يشرب ، شاء لها حظها الأنكد أن تتزوج من أديب قصاص ، فكان صاحبنا يوصد من دونه غرفة مكتبه ساعات من كل يوم ، وأياماً من كل أسبوع ، قد يأكل طعامه في حينه ، وقد يفوته أوان الطعام فلا يحس أن شيئاً من مهام الحياة قد فات أوانه ، وكلما سألت الزوجة الحيرانة زوجها : ماذا يصنع ؟ أجابها بأنه يكتب قصة ، وضاعت الزوجة بزوجها ذات يوم فاتفجرت في وجهه صارخة : فيم هذا العناء كله يا أخي ، وأنت تستطيع بمشرة قروش أن تشتري ما شئت من قصص .

هى نكتة تروى عن هذه الزوجة الساذجة مع زوجها الأديب ، لكن في هذه الساذجة البريئة لحة من الحق ! فلماذا يكتب الأديب قصة ، أو ينظم الشاعر قصيدة ، إذا كانت بضاعته مما يملأ السوق بتمن زهيد ؟ إنه إذا لم يكن للأديب رسالة جديدة ، فيا ضيعة ساعاته التي أنفقها في سجنه الأدبي محتجبا عن أسرته .

أقول بأن للأديب رسالة يتقلها إلى الناس بأدبه ؟ نعم هو ذاك ، لكن الأمر يريد شرحاً وتحديداً ، فن قلب الأوضاع أن نطالب الأديب بمشاركة المجتمع الذى يعيش فيه مشاركة تدعوه إلى متابعتها وتصويره ، إذ أنه لو فعل لما كان لوجوده من داع يوجب ، فالمجتمع قائم على حاله سواء وجد فيه الأديب أم لم يوجد ، ولا عجب — إن كانت هذه هى مهمة الأديب — أن يسأل السائلون : ما جدوى هؤلاء الأدباء في حياتنا ، وهم لا يصنعون شيئاً ولا ينتجون شيئاً ؟ . لكن لا . إن الأديب الحق يهدى ولا يهتنى ، ويقود ولا يتقاد ، وينير الطريق لغيره ولا يستنير .

وليست هذه ألفاظاً نرصها وصا على غير هدى ، بل هى معان نعنينا بأدق ما تؤديه من دلالة ، فلئن كان نحرار الناس يحيون حياتهم وفق معايير معلومة رسمت لهم بها نماذج سلوكهم وطرائق عيشهم ، فالأديب منهم هو وحده الذى تقلقه هذه المعايير ، لأن الله خلقه من طبيعة شئت عن مألوف الطابع ، فالتمس راحة نفسه فى نماذج أخرى ، ثم حاول أن يحياها كما حاول أن ينفس عن طبيعته بالتعبير عنها ، لا يعبأ بالناس من حوله ، فإذا هو بقلقه هذا مما هو سائد ، وباطمئنانه لقيمة التى اختارها ، يدخل القلق ثم الاطمئنان فى نفوس الآخرين .

نعم إنه قلب للأوضاع أن نظن -- مثلاً -- أن شعراء العرب كانوا يتغنون بما يتغنون به من قيم ، كالنجدة والكرم والتضحية والشجاعة ، لأن العرب كانوا على هذه الصفات ، فجاء شعراؤهم بصفون ما يجدونه ، ويتغنون لما هو قائم مستقر فى النفوس ، أما الصواب فهو أن القوم قد عاشوا تلك القيم واتصفوا بتلك الصفات ، بعد أن لحها الشعراء أولاً ورأوها لأنفسهم ، ثم شاعت بعدئذ فى عامة الناس ، وإلا فما إلهام الملهم وما عبقرية العبقرى ، إذا كان قصاره فى مدى الرؤية أن يتلفت على قيد شعر منه ، ليصير الناس من حوله كيف يسلكون وبماذا يحملون ، لكى يصف لهم سلوكهم ويسجل أحلامهم ؟

إننى لا أقول بدعاً إذا قلت إن الأديب الحق يسبق الناس فى رؤاه ولا يلحقهم ، فقد حباه الله موهبة يدرك بها من الحق ما ليست تدركه عامة الناس ، كأنما فتح أمام بصره ثغرة يطل خلالها على الوجود الحق فى صميمه ، بينما وضع غشاوة على أبصار الآخرين فطمسها إلا عن مسالك الحياة الجارية ، فيسعون إلى القوت والمأوى وإلى الشهرة والقوة والجاه .. فليس من شأن عامة الناس أن تترك سبل معاشها لتشكل وتفكر ، أو لتطير وتحلق ، ولو شكت الشمس أو شك القمر ، لما اطردهما سير فى فلك ،

وكذلك الناس في مسالك عيشهم . . . لكن ما هكذا يكون الأديب الحق ،
الذى لم يخلق إلا ليخرج عن فلك الحياة المألوفة المعهودة لنقص فيها ، فيسير
في فلك من صنعه ، وما هى إلا أن ينخرط في مساره هذا سائر الناس ،
وهل أراد أبو تمام غير هذا المعنى حين قال :

ولولا خلل سنن الشعر ما درى بناء العلام من أين توثى المكارم
فالشعر والأدب بصفة عامة — هو الذى ين الناس الخلال ويرسم
أمامهم الطريق ، ولا ينتظر ليل عليه الناس بأى الخلال يشيد . وأى طريق
يرسم ، فهو إذن ضلال وتضليل أن يدعو الداعون إلى أن تكون مهمة
الأديب تصوير الواقع كما يقع ، لأن هذا الواقع لن تزيد واقعيته ذرة
واحدة إذا وصفها الواصفون بألف قصة وألف ديوان ، أما الدعوة
الصحيحة فهى أن يلتبس الأديب قيما جديدة وهم يحسون قبل سواهم
ضرورتها لحياتنا فيبعثون بها شعرا أو يرسمونها في قصصهم حياة منظورة
مسموعة .

لكن الشاعر أو القصاص — وهو يلتبس الطريق إلى قيم جديدة —
لا ينبغي إلا أن يعبر عن قلقه هو وعن نشوته هو ؟ فهو ينشئ فنه ليعيش
فيه فراغا من واقع قائم ، إن يكن قد لاءم طبائع الناس فهو لا يلائم
طبيعته ، وهل منا من يجهل ما قد عرف عن رجال الفن من انزالية وشذوذ
عن مألوف الجماعة ، لكنها انزالية سرحان ما تترد أصدائها إلى المجتمع
الذى اعتزلوه ، وشذوذ لا يلبث أن يعود إلى المجتمع نموذجاً يحتذى ، فهكذا
كان الأنبياء وكان القديسون وكان الملهمون جميعاً — يعتزلون لتمتلي أنفسهم
بالجديد ، ثم يعودون ليصبوا هذا الجديد في أسجاع الناس . . وهكذا يخلق
الموهوبون للنويع ولمن يحى بعدهم ، معايير سلوكهم ، فلا العلماء يخلقون
تلك المعايير لأنها ليست من شأنهم ، ولا الساسة يخلقونها لأن السياسة تسوس
أمر الواقع وتفض مشكلاته ، أما الفن فهو وحده الذى يجعل تلك

للمعابر شغلة الشاغل ، يغيرها بما يتفق مع ما يحسه الفنان أولاً ، ثم يحسه من بعده الناس جميعاً ، لكن ربة الشعر امرأة ، وهى كبقية النساء لا تطيب لها — بل لا يبغي لها — أن تفصح عن مرادها إلا بالماراوعة والمداورة ، فها هنا يكون الخط المنحني هو أقصر الطرق بين نقطتين ، وعلى هذا النحو تكون طريقة الشاعر في تبليغ رسالته : يرسم لتلك الرسالة صورة من بعيد ، حتى ليخيل إلى الرائي عند النظرة الأولى أن لا علاقة بين الأصل وصورته ، إلا ما يحسه من إيماء خافت أولاً ، يظل يزداد معه شدة ، حتى ينتهي به الأمر إلى رؤية الحق كله في هذه الصورة المائلة أمام بصره ، ولعل شعراء الصوفية من أبرع من استطاعوا الوصول إلى تلك الغاية عن هذا الطريق ، والصوفي والشاعر صنوان في طريقه الإدراك ، كلاهما يرى الحق ببصيرته لا ببصره ، ويرسمه صوراً موحية لا واقعا مشهودا بالعين ملموساً بالأيدى ٥

إن الحياة إذا كان تيارها متدفقا متجددا ، فلا تكون مقاييس خدعا هي مقاييس يومها ، ولا أقول مقاييس أمسها ، والأدب إذا أراد لنفسه مكان الريادة والقيادة في حياة كهذه ، اتجهت دعوته إلى ضرورات الغد وقيمه ومعابره . . .

وعقيدتي هي أن أدباءنا في جملتهم قد قصروا دون هذه الغاية تقصيرا شديدا معيبا ، وليتفضل من شاء أن يذكر لي من هو الأديب — بين أدباء هذا الجيل — الذي سبق حياتنا بحياته وأحلامنا بأحلامه ، من هو وفي أى كتاب أو قصة أو قصيدة قد أبرز قيمة جديدة وجدها في نفسه الثائرة ، فآمن بها ، فأفصح عنها ، وإذا الناس من بعده يؤمنون ؟ . . أقول « من أدباء هذا الجيل » لأنني لأشك لحظة في أن أدباء الجيل الماضي قد خلقوا لنا الإحساس بالحرية خلقا لا أحسب أحدا ينكره عليهم .

أليس عجيباً أن يتدارك الساسة ما قد أهمله الأدباء ، إذ وضعوا لنا قيا

جديدة لحياة جديدة ، مع أن الساسة بحكم طبيعتهم ينظرون إلى الواقع من قريب . وأما الأدباء فينظرون إليه من حائق ؟

على أن القارئ يسئ إلى أشد الإساءة إذا فهم من كلامي أنني أريد للأديب أن يبلغنا رسالة في الأخلاق أو في أوضاع الحياة الاجتماعية تبليغا صريحا ، فهذا هو ما يفعله معظم أدبائنا ، وهذا هو ما أنكره عليهم ، وهو هو بعينه ما سيجعلهم قصار الأجل ، ونقادنا من ورائهم يشجعونهم على ذلك حثا لم أن يدوروا مع عجلة الحياة حيث تدور ، والصواب عندي هو أن يعكسوا الأوضاع ، فيرغموا الحياة إرغاما على أن تنصاع لهم ، فيكونوا هم الهداة ، والناس على هديهم سائرون ولو بعد حين .

أبعاد القصة

١

متى يجوز لك أن تقول عن إنسان - ربطتك به روابط الحياة - إنك « تفهمه » ؟ .

هذا سؤال لو استعلمنا الجواب عنه جواباً دقيقاً واضحاً ، استعلمنا بالتالى أن نجيب عن سؤال آخر وهو : متى نقول عن أديب القصة إنه صور الشخصية الفلانية فأجاد التصوير ؟

وموجز الرأى الذى سأتناوله بشيء من التفصيل ، هو أن الجانب المشاهد من حياة الإنسان قوامه أحداث يتلو بعضها بعضاً ، فهو يعمل آناً ويلهو آناً ويصحو آناً ويغفو آناً ، لكن هذه الأحداث المرئية فى حياته الجارية ليست كلها سواء فى الكشف عن حقيقة نفسه ، إلى الحد الذى يصلحنا بحكم أحياناً على ضاحك بأنه وإن يكن الضحك هو ظاهره إلا أن البكاء هو ما يخفيه ، فلو جاز لنا أن نقول عن الحوادث الظاهرة من حياة الإنسان إنها أحد أبعادها ، كانت النتائج النفسية الداخلية التى عنها ينبثق السلوك الظاهر هى البعد الثانى .

ولو عرفت من إنسان يتابعه النفسية تلك ، كنت بالبداية أكثر فهما له مما لو اقتصررت على ملاحظة سلوكه الظاهر ، على أن تلك النتائج النفسية بنورها ليست آخر المطاف ، بل تستطيع أن تحفر وراءها لترى القيمة العليا ، أو إن شئت فقل المبدأ الأول الذى هو من حياة ذلك الإنسان المعين بمثابة المقدمة التى عنها تتولد مفاتيح نفسه ، وعن هذه المفاتيح تصدر أنغام حياته المسووعة .

فقد يصادفك رجلان متشابهان فى سلوكهما الظاهر ، كأن تراهما مثلاً يعبدان الله صلاة وصوماً وإيتاء للزكاة ، فيكون هذا السلوك منهما هو البعد

الأول في حياتهما ، لكنك تنفذ ببصرك خلال هذا السلوك فإذا المصدر النفسى عند أحدهما توبة وندم لما فرط منه في أيامه الماضية ، على حين يكون المصدر النفسى عند الآخر تقوى خالصة لوجه الله لا يرجوها نفعا ولا يتق ضررا . فيكون هذا المصدر النفسى عند كل منهما هو البعد الثانى من حياته ، لكنك ربما حفرت وراء ذلك في نفسيهما فوجدتهما يعودان فيلتقيان في قيمة عليا هى الشعور القوى بما يعاينه الإنسان في حياته الفردية من وحشة وعزلة ، وأنه بحاجة إلى كائن روحانى أسمى ليصل وجوده بوجوده .

أوربما حفرت وراء المصدر النفسى عند كل منهما فوجدت كلا منهما يرتد في الحقيقة إلى جنور غير الجنور التى يرتد إليها زميله ، فقد يكون أحدهما صادرا في النهاية عن اعتقاد بقيمة نفسه وبأنه في هذه الدنيا يشرع لنفسه ، ولذلك فهو يعمل ما يحقق ذاته بغض النظر عن أى شىء آخر في الوجود كله ، على حين يصدر الثانى عن مبدأ آخر ، هو أنه في هذه الدنيا مخلوق صغير ضعيف ، يؤمر فيطيع ، ومهما يكن من هذه القيم العليا ، وهل يتفق فيها الناس أو يختلفون ، فهى على كل حال بمثابة البعد الثالث من حياة الإنسان ، وبمقدار ما تدرك من إنسان أبعاده تلك يكون فهمك له .

وكذلك قل في أديب القصة إنه بمقدار ما يصور أشخاصه تصويرا يكشف عن أبعادهما كلها يكون توفيقه في عمله الفنى ، ودعواى هامتا هى أن الكثرة الغالبة من نتاجنا القصصى إنما يقف بها أصحابها عند البعد الأول من أبعاد الحياة الإنسانية ، إذ يقفون بها عند مستوى الحوادث وتعاقبها واتصالها بعضها ببعض ، لكنهم يندر جدا أن يمتاروا من الحوادث ، وأن يسوقوا ما قد اختاروه سياقاً ينم عن الينبوع الداخلى الذى انبثق منه سلوك هذا أو سلوك ذاك من أشخاصهم ، ودع عنك أن يسعفهم الفن في كشف البعد الثالث من تعرضهم لتصويرهم .

ولو صحت هذه الدعوى التي أدعيا ، لكان أمام الأدب القصصى عندنا شوط فسيح لا منلوحة له عن السير فيه قبل أن يدنو من القمة التي تجعل منه أدبا عاليا

٢

ولنبدا الأمر من بدايته فنسأل :

— كيف يتاح للإنسان أن يدرك أى شيء يدركه ؟

كيف يتاح لى أن أنظر إلى هذه الشجرة التي أراها من حيث أجلس إلى مكبي ، فأقول إنها شيء واحد ذو كيان واحد ؟
ألا إنها هى فى حقيقة أمرها كذلك ؟

كلا ، فهى ساق وفروع وأوراق ، وهى تهتز مع الريح بمنة ويسرة ، ولما فى كل لحظة زمنية وضع جديد ، من ذا الذى يزعم أن ما أراه من هذه الشجرة حتى فى هذه اللحظة الزمنية الواحدة هو شيء واحد ، فى الوقت الذى أرى لونها وحده مؤلفا — عند من يدقق النظر — من مئات الدرجات اللونية ، بل اللون الأخضر وحده ، كما أراه فى أوراقها يغمق هنا ويخفّ هنا ويسودّ حيناً ويصفر حيناً

هى إذن آلاف من عناصر اللون تأتيني ، وتستطيع أن تضيف إليها خفيفها كلما اهتزت مع الريح ، وغير ذلك من إحساسات تنطبع بها حواسى .

لكن هذه العناصر الأشتات التي تعد بالآلاف ما أزال أقول عنها إنها شيء واحد ذو كيان واحد ، فعلى أى أساس أزعم لهذه الشجرة وحدانيتها على كثرة عناصرها ؟

الجواب عند «كانط» هو أن فاعلية الإنسان المبدعة الخلاقة هى التي تنصرف فيما يرد إليه هذا التصرف البارح ، فهى التي تصبب الأشتات

في وحدة ، ولولا تلك الفاعلية الموحدة العجيبة ، لظل العالم على فوضاه
التي يأتينا بها ، إذ يظل في أعيننا وفي آذاننا خليطاً من إحساسات آتية
إليها من هنا وهناك .

ولئن لأطلب من القارئ صفحا عن هذه اللمعة الفلسفية التي اضطرت
إلى ذكرها اضطرارا ، لأنتهى منها إلى ما أريد أن أنتهى إليه ، وهو أن
فاعلية الأديب في خلق أشخاصه هي نفسها هذه الفاعلية الفطرية التي يدرك
بها الأشياء لولا أن هذه الفاعلية الفنية لم تكتب إلا لنفر قليل ، لكن طبيعة
الفاعلية في الحالين واحدة

فكيف « أنهم » هذا الإنسان أو ذاك ممن أصادفهم في مجرى الحياة
إذا لم أكن قادراً على أن أضم أحداث حياة كل منهم في وحدة تكون هي
شخصيته ؟

كيف أقول - مثلاً - عن فلان إنه مرهف الحس وعن آخر إنه
غليظ فظ ؟

كيف أقول عن فلان إنه ذو شهامة وهمة وعن آخر إنه نذل جبان ؟
ألا يكون ذلك الحكم مني على هذا أو ذاك من الناس بمثابة من يلتمس
خيطاً واحداً يربط به آلاف المواقف والحوادث التي منها تتألف حياته ؟
إن ما يدركه الحس من فلان أو فلان هو حالة بعينها في لحظة بعينها ،
أما إنه مرهف أو غليظ . . شهم أو نذل . . فذلك ما لا تراه العين
أو تسمعه الأذن فيما ترى وتسمع ، لكنه فاعلية رابطة نستخدمها من أنفسنا
لنخلعها على الكثرة المبعثرة فتصبح وحدة واحدة

ومع ذلك ففاعلية الأديب أمعن من ذلك كله في الخلق والإبداع ،
لأنه لا ينظر إلى مجموعة من الحالات صادرة كلها عن مصدر واحد ،
ثم يصبها في وحدة تكون هذا الشخص أو ذاك ممن يعرفهم في حياته العملية .
بل هو يجمع الحالات من مصادر شتى ، يجمعها ألوفاً ألوفاً ، ثم يمارس

فيها فاعليته الموحدة ليخلق منها شخصا ليس له وجود بين الناس ولكنه من خلقه هو .

فليس بين الناس هاملت بكل ظروفه ، وليس بينهم دون كيشوت بكل ظروفه ، لكن شيكسبير قد جمع في تصوره حالات شتى ، اختار منها مجموعة صلبها في هذا القالب الجديد ، وكذلك فعل سيرفانتيز ، وكذلك يفعل كل أديب خلاق .

هناك إذن حوادث جزئية وحالات مفردة ، هي المادة الخام التي يصنع منها الأديب نتاجه ، وهي ما أهميه بالبعد الأول في حياة الناس ، ولو اقتصر عليها كاتب القصة لما كان من الأدب في كثير ، بل هو عندئذ يكون أقرب إلى المرأة العجوز تظل تحكي لأبنائها تفصيلات عما قد شاهدت على مر السنين .

وهل أكون أديبا قصصيا لو طلفت أذكر لك أي عدد شئت من تفصيلات حياتي أيام نشأت في القرية وكيف انتقلت إلى القاهرة حين انتقل أبي ، وفي أي مدرسة تعلمت وأي الأصدقاء صادقت وهكذا ؟

إن من يستطيع سرد هذه الحوادث كلها هو على كل حال خبر ممن لا يستطيع ، لكن أين هو من الأدب القصصى كما يريده الفن الرابع ؟

إنه لا فن بغير اختيار ، ثم لا فن بغير عضوية المادة المختارة في مخلوقات جديدة ، وإنما تتحقق هذه العضوية عن طريق الصورة التي أدخلها على مجموعة الحوادث المختارة بحيث يتكون منها كائن واحد ذو طابع نفسي خاص ، وعندئذ يكون الأديب قد انتقل من البعد الأول إلى البعد الثاني في أشخاص قصته .

إن سؤالا يسأل أحيانا عن الشخصية القصصية ما هي ؟ أم فرد منفرد بمخصائصه التي لا تتكرر في سواه ، أم هي نمط يشابه فيه عدد كبير من الناس ؟

والجواب على ذلك هو كالجواب على سؤال أوجهه إليك عن فلان :
كيف تراه ؟

فتجيب قائلا :

— أراه غاية في الذكاء لكنه يستخدم ذكائه في الشر .

فلو سألتك بعدئذ سؤالا آخر :

— أيمكن فلان هذا فرداً أم يكون نموذجاً للرجل الذكي حين يستخدم

ذكائه في الشر ، فهاذا نجيب ؟

ألست تقول في بساطة المصدق إنه فرد متفرد ، لأنه فلان الفلافى وليس

سواه ، لكنه في الوقت نفسه ينتمى إلى صنف معين من الناس ؟

إن ما قد نجعله فرداً متفرداً بصفاته ، ثم جعله في الوقت نفسه مطبوعاً بطابع يلحقه بفتة معينة من الناس هو « الصورة » التي جاءت حوادث حياته في إطارها ، فالحوادث نفسها بعد أول ، والإطار الذى يحسبها بعد ثان ، وهذا هو بعينه ما يصنعه الأديب في خلق أشخاصه ولولا الإطار الذى يضم شئيت الحوادث لما كان الشخص صاحب الحوادث « مفهوماً » لنا .

وما أكثر ما يقول الواحد منا عن شخص بعينه إنه لا يفهمه ، حين يقصد بذلك أنه وإن يكن قد رأى من حياته جوانب كثيرة ومواقف كثيرة ، إلا أنه لم يستطع بعد أن يجد الإطار الذى يضم الكتلة المبعثرة في وحدة واحدة .

ثم لا يمكن الأديب العبقري هلمين البعدين لزاء خلقه الأدبى ، بل إنه يعلو إلى مرتبة ثالثة ، حين يفتح أبصارنا لا على الإطار النفسى وحده ، بل يوجهها كذلك إلى ما هو فوق ذلك من يتابع السلوك ومصادره كما تنبئها إليها موهبته في إدراك طبائع الناس ، لماذا يقال عن الهندى والأمريكى إنهما ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين اختلافاً أصيلاً .

إننا قد نجد غليظ القلب هنا وهناك ، وقد نجد كريم النفس هنا وهناك ، قد نجد من يكبح ليجمع المال هنا وهناك ، ومن ينصرف عن حياة الكدح إلى حياة العلم أو الفن هنا وهناك ، لكننا مع ذلك حتى حين يتشابه الرجلان في صفة بعينها ، نقول - بعد تحليل - إن أحدهما يختلف عن الآخر في وجهة نظره إلى الحياة ، لماذا ؟ . . لأننا عندئذ نشير إلى ما هو أعمق من الدوافع النفسية عند الرجلين ، إذ نشير إلى القيمة العليا المدسوسة في تفصيلات الحياة ، فقد تكون القيمة العليا عند الهندي - مثلاً - أنه جزء لا يتجزأ من الكون ، وبالتالي فليس له فردية قائمة بذاتها ، على حين قد تكون القيمة العليا عند الأمريكي هي أن الفرد الإنساني له حقيقة مستقلة تجاه حقيقة الكون مجابهة الذات للموضوع .

قد يكون هذا وقد لا يكون ، فليست هنا بصدد القول الذي أعمل قبعته عما يميز الثقافة الهندية من الثقافة الأمريكية ، ولكنني أقول إن القصاص في رسمه لأشخاصه إذا ما كشف خلال سلوك هؤلاء الأشخاص عن المفاتيح الدفينة لكل سلوك فلإنما يبلغ بها بعداً ثالثاً ، وبذلك تتكامل لخلقها الفني أبعاده الثلاثة : فكترة من حوادث أولاً ، وإطار نفسى يضمها في شخص واحد ثانياً ، وأساس أولى عميق تنبئ عليه كل تفصيلات الحياة ثالثاً .

في هذه الدرجات الثلاث نلاحظ أن الأعلى يفسر الأدنى ، وأن الأدنى يغير الأعلى يظل غير مفهوم . فالدوافع النفسية التي تولف منها إطاراً يصب الشخص الواحد في كائن واحد متصل ، تفسر حوادث الحياة التفصيلية ، ويغيرها تظل هذه الحوادث غير مفهومة لنا .

وكذلك يظل الإطار النفسى غير مفهوم حتى نجد له ما يفسره من العناصر الرئيسية في ثقافة البلد أو العصر الذى يعيش فيه الشخص المعين .

إننى لأستعرض الآن في ذهني طائفة من أصدقائي ، فأراهم من حيث

طرائق سلوكهم في الموقف الواحد مختلفين أبعد ما يكون الاختلاف ، فهذا يستخف بنفس الشيء الذي يهتم له زميله ، وذلك جاد حيث يهزل زميله .

ثم أحاول أن أنفذ خلال هذا السلوك الظاهر إلى حيث الدوافع النفسية ، فيقولنى - إذا لم أكن مخفياً في التحليل - أن أجد مزاح مازح منهم يثبتنى من معين يتدفق مرارة في باطنه ، على حين أجد مزاح آخر لا يتطوى في دخيلة نفسه إلا على سخرية بما في عالم الأشياء من متناقضات دون أن يضممر ما يضممره الأول من حقد وضيغنة لزاء الناس ، لكننى أعلو فوق هذه الدوافع النفسية التى تختلف فيما بينهم فأجدهم جميعاً يرتدون إلى أصل أصيل لعله هو الذى يجعل منهم فئة متشابهة من أصدقاء ، وهو الطيبة التى لا تصيب أحداً بأذى ، ولو مسنا في شخص ذلك الأصل الأصيل في بئله الثقافى ، فقد كشفنا فيه عما يصح تسميته بفلسفة الحياة عنده .

٣

والدعوى التى أدعيها ، متمنياً أن أجد من يبين لى وجه الخطأ فيها ، هى أن أدباء القصة عندنا يوشكون ألا يجاوزوا البعد الأول ، وهو مستوى الحوادث في جرياتها ، ثم لا شيء بعد ذلك .

وأول قصة ترد لى خاطرى في هذا الصدد هى قصة « الأرض » للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى ، والحق أنى قد قرأتها منذ حين ليس بالقصر ، ففصيلاتها باهتة شاحبة في ذاكرتى لكننى ما أزال أذكر أثرها العام في تقىي ذكرى يبيع لى أن أتمتعها مثلاً لأقول .

فلا شك أن لهذا الأديب قدرة فنية تستوقف النظر بالقصة إلى هيئتنا الأدبى ، فله العين المبصرة التى تقع على الخبرة الحية في تعينها وتفردتها ، وله اللمسة التى يبرز بها الجانب الإنسانى من موضوعه واضحاً جلياً ، حتى الطبيعة إذا ما مسحها بقلمه جعل منها أداة تزيد من إبراز الجانب الإنسانى

في أشخاصه إذ هم ينشطون على المسرح الطبيعي الذي يكون قد أعده
لنشاطهم ، ثم لاشك في أنه استطاع أن يجعل الحركة في حوادث القصة
وفي حياة أشخاصها متدفقة بحيث لا تتخللها مناطق رهو تسكن فيها دوامة
الحوادث أو يقف فيها تيار النشاط .

كل هذا حتى اعترف به ، لكنني أتمنى لو قد أشار لي إلى شخص واحد
من مجموعة أشخاصه يستطيع أن يقول عنه إنه قد نفذ خلال سلوكه إلى
حيث دوافعه النفسية ، بحيث نجد دوافعه تلك طابعاً فريداً مميزاً له عن بقية
الأشخاص .

إنني حين قرأت هذه القصة أحسست بنفس الدوار الذي يصيبني وأنا
مقيم في القرية ، وهو دوار ينشأ من ملل التكرار . فأهل القرية كخليفة
للنحل الواحدة متفرقة الآحاد لكن آحادها تلك متصلة بمجموعها أوثق
اتصال ، وهي لا تنفك تلور وهي تطن وتطن وهي تدور ، حتى لا يبقى
في ذاكرتك منها إلا طنين متشابه .

وقد وفقت القصة حقاً في أن تحيي قارئها في قرية بكل هذه الصفات ،
لكنها إذ تصف كيف يلتقي الناس بعضهم ببعض وكيف يتحدثون بعضهم
إلى بعض ، لا أظنها قد نجحت في أن تنفذ بقارئها إلى ما وراء ذلك من
« نفوس » .

فكانها أقرب إلى الاجتماعي الذي يقدم نموذجاً من حياة تجمع فيها
طائفة من الناس في ظروف معينة ، منه إلى السيكاووجي الذي يبحث في
الآلة الدائرة عن هجلاها وتروسا .

أحسست وأنا أقرأ القصة أنني لست إزاء أفراد ، بل إزاء كل واحد ،
كأنما هي شجرة يتطلع إليها المتطلع في مجموعها دون أن يقف بنظره عند
هذه الورقة من أوراقها أو هذا الفرع من فروعها ، لعله يجد فيه أوفها
ما يميزه من سائر الفروع ويميزها من سائر الورق !

نعم إن ذلك نفسه حسنة تحسب للكاتب من إحدى وجهات النظر ،
إذ ربما كانت هذه هي الحياة القروية وما تركه في نفس ساكنها من أثر .

ولكن هذه الحسنة لا تثق أنها وقفت بصاحب القصة عند مستوى
الحوادث لا يكاد يعدوها ، حتى رجل الدين في القصة ترى عقيدته تنساب
وكانها هي الأخرى لفظاً من اللفظ الدائر ، وسمراً من السم .

قصة « الأرض » محاكاة للطبيعة ، وإلى هذا الحد قد أصابت ، ثم
أفلت منها بعد ذلك ما لم يكن يجوز أن يفلت من الفنان الأصل ، وهو
« الصورة » أو الإطار الذي يحمله على تلك العجينة لكي تتخذ شكلاً
مفهوماً ، ودع عنك أن يعلو فوق هذا الإطار نفسه ليبين مفاتيح السلوك
في المصري القروي العقيم ، وإن شئت فقل إنها قصة تروى عما يدور في
« الشعور » لكنها تترك « اللاشعور » مقفل الأبواب والتوافد ، أو بعبارة
أخرى أن كاتب القصة قد عرف نقرأ من الناس جيد المعرفة ، وحكى
عنهم ، لكنه لم يستطع أن يعرف فيهم « الإنسان » في كل مكان وزمان .

هذا مثل واحد أسوقه من أدبنا القصصي ، لا لأنني أقصده لذاته ، بل
أسوقه لأوضح به ادعاء أدعيه ، وهو أن أديب القصة عندنا يأخذ حفته
من مجرى الحوادث ثم لا يضرب بفأسه ليستخرج ما وراء الحوادث من
عناصر تبلغ بالفنار حد التصحيح والكمال .

الناقد قارئ لقارئ

١

عناصر الموقف هاهنا ثلاثة : كاتب ، وكتاب ، وقارئ ، فلولا الكاتب وكتابه (ولى هذا يدخل الشاعر وقصيدته) لما كان قارئ ، وبالتالي لما كان ثمة ناقد ، وكذلك لو كتب كاتب كتابا لغير قارئ - فى حاضر الأيام أو فى مستقبلها - كأن يستخدم رموزا لا يفهمها سواه ، لفقد الكتاب أخص خصائصه ، وبطل بهذا أن يكون كتابا بالفعل والأداء ، وإذن فعملية « التوصيل » من الكاتب إلى القارئ - عن طريق الكتاب - شرط ضرورى لتكتمل للموقف عناصره

لكن هذا القول لا يعنى أن يتلقى الكتاب قراء كثيرون ، فتصلهم رسالة الكاتب على درجة سواه ، إذ ما دام الناس يتفاوتون فى خبراتهم وفى معارفهم فهم بالضرورة يتفاوتون فيما يستخرجونه من الكلمات المرقومة أمامهم ، وبخاصة إذا ارتبطت تلك الكلمات بالحياة الوجدانية بسبب ، ودع عنك ما يتفاوت فيه القراء - حتى خاصة الخاصة منهم - من ادراك المستويات المتعاقبة التى يمكن أن يتدرج فيها القارئ عندما يقرأ أثرا أدبيا ممتازا - قصيدة أو قصة أو مسرحية - فالكثرة الغالبة من هؤلاء القراء يقفون عند المستوى الأول ، وهو مستوى الأحداث التى تجري كما تروىها الكلمات المقرودة ، أما أن يصعد القارئ بعد هذه الأحداث السطحية إلى ما وراءها - إن كان لها ما وراء - من أبعاد نفسية ورمزية ، فذلك ما يتعذر على تلك الكثرة ، حتى يتصلبى لها قارئ ممتاز ، فيدرك « الماوراء » ، ثم يكتب لسائر القراء ما قد أدركه ، فعندئذ يكون هذا « القارئ الكاتب » ناقدًا ، وتكون كتابته عما

قرأه نقدا ، وبعدئذ يتغير المنظور كله أمام أعين القراء الآخرين بالنسبة إلى الأثر الأدبي المنقود ، وكلما توالى الكتابات النقدية على الأثر الواحد ، ازداد أبعادا وأعماقا وغزارة وغنى ، نخذ مثلا للملك « الأرض اليباب » لإليوت ، فقد تعددت عليها النظرات النقدية ، فتعددت لها المستويات والأبعاد ، فازدادت خصوصية وثراء ، يقرأها ناقد فرويدى النظرة فيخرج منها رمزا للمخضاء والمعة ؛ ويقرأها ناقد آخر ليعلوها إلى مستوى فوق المستوى الفرويدى ، يرى فيها رمزا للخوف من العقم الذى قد يصاب به الفن فى هذا العصر ، ويهبط بها ناقد آخر إلى مستوى أدنى ، لينظر فيها باحثا عن شئ فى الحياة الخاصة لكاتبها ، فيجد فيها رمزا لإليوت نفسه حين جفت يتابع نفسه قبل أن يتحول فى عقيدته إلى المذهب الكاثوليكي ، ثم يقرأها ناقد اشتراكي يرى فيها صورة من حيرة الطبقة البورجوازية ، ويسأل كاتبها نفسه - بعد ذلك كله - هل أردت منها شيئا بذاته ؟ فيجيب - نعم أردت الرمز إلى الموجة الإلحادية الطاغية على عصرنا طغيانا مخيفا ، فهل يكف الناقدون بعد هذا التفسير ؟ كلا ، بل يخرج لنا ناقد جديد ينظر إلى القصيدة نظرة أشمل وأعمق ، يستعين فيها بمذهب يونج فى علم النفس ، فيقول إن « الأرض اليباب » رمز « للولادة الجديدة » أولابحث الشامل الكامل لحياة الإنسان وحضارته .

وقد تعجب ، فتسأل : وهل يدس الناقدون أنوفهم فى تأويل العمل الأدبي على أمرتهم حتى بعد أن يقرر صاحبه ما أراد به ؟ ثم قد تردد عجباً حين تعلم أنهم فى كثير من الأحوال يعدون أنفسهم أقدر على استشفاف المعانى الخبيثة وراء النص الأدبي من صاحب النص نفسه ، ولو كان الإنسان قادرا دائما على فهم سلوك نفسه من سطحه إلى أعماقه ، لما احتاج الناس إلى أطباء متخصصين ، يلقون للمرضى النفسانيين الأضواء على تلك الأعماق ، فيفهم المرضى أنفسهم بعد أن كانت مستغلقة ، وينعود بالحديث إلى الناقد

الأدبى الذى يميز لنفسه أن يؤول النص على نحو قد لا يرضاه كاتبه ، فمما حدثت فى هذا الصدد منذ أعوام قلائل ، أن كتب الناقد الألمى القدير ستانلى ادجار هايمان تقریظاً لكتاب عنوانه « أفنعة الحب » لمؤلفه روبرى ماكولى ، فقدمه للقراء على أنه قصة تخفى شذوذاً جنسياً خلف ستار من العلاقات الجنسية الطبيعية ، فما على القارئ الحصيف إلا أن يبدل بعض أسماء النساء فى هذه القصة بأسماء رجال ، لكى يستقيم له المعنى ، وخصوصاً أن ثمة أسماء من الصنف الأول لا تحتاج إلا إلى تحوير طفيف لتصبح أسماء من الصنف الثانى ، كأنه أراد المؤلف بها أن يلفت نظر القارئ إلى ما ينبغي عليه عمله إذا أراد أن يفهم ما وراء السطح من هذه القصة ، فما هو إلا أن سارع مؤلف القصة إلى الرد العنيف ، قائلاً إن الناقد قد أخطأ جادة الصواب فى التأويل ، إذ ليس فى القصة ذرة مقصودة من الشذوذ الجنسى ، وكل اسم قصد به ما استخدم له ، فاسم الأنثى مقصود به امرأة واسم الرجل مقصود به رجل . . فهل سكنت الناقد ؟ كلا ، بل رد على المؤلف قائلاً : إنه ليؤسفنى أن السيد ماكولى (مؤلف القصة) يفضل - لأى سبب من الأسباب - أن يحرم نفسه من أن يكون كاتب القصة الشائقة المتشعبة التى قرأناها له ثم وصفناها للقراء ، ويختار لنفسه بديلاً عن ذلك أن يكون كاتب القصة الهزيلة الفقيرة التى يصفها هو للقراء ، وليس السيد ماكولى أول قصاص أنتج نتاجاً أدبياً خيراً مما يريد أن يسلم به ، ولعله إن يكون آخر قصاص فى ذلك ، ولست على استعداد للفرار من ميدان القراءة النقدية لقصة من القصص ، كلها حاج فى وجهى مؤلفها مصرّاً على أن قراءتى لقصته لم تكن هى قراءته لها . . وإن هذه الحادثة الطريفة لتذكرنا بما قيل شياً بذلك فى مناسبات كثيرة ، من أشهرها ما ذهب إليه النقاد فى فهمهم لقصيدة ملتن « الفردوس المفقود » من أنها تمجيد للشيطان ، برغم ما ظنه صاحبها فيها ، فليست شهادة الأديب بديات قيمة إلى جانب النص نفسه وما يمكن أن يؤدى إليه .

هكذا يقرأ عامة القراء شيئا فيتعذر على معظمهم مجاوزة المستوى الأول في فهمه ، حتى يطالعهم قارئ منهم ممتاز بقدرته ونفاذ بصيرته وصبره على التحليل ، بأبعاد أخرى يكشفها لهم ، فيزدادون علما بما قرعوا .

وإني لأسارع هنا إلى التفرقة بين ثلاثة رجال قد يختلط الأمر في شأنهم عند كثيرين ، بل لعله قد اختلط بالفعل اختلاطا شديدا عند قرائنا ، أما هؤلاء الرجال الثلاثة فهم : كاتب التعليق الأدبي على كتاب ، كالتعليقات التي تنشر في الصحف عادة ، والناقد ، والفيلسوف الاستطائقي ، فأما أولهم فمهمته أن يقدم كتابا للقراء ، تقديمًا يظهر حسناته وسيئاته وشيئا عن محتواه ، وهو غير ملزم في هذا التقديم أن يبرز مبدأه النظري في النقد ، لأن ميدانه جزئية واحدة ، هي الكتاب المعين الذي يعرضه ، وأما الناقد فصاحب وجهة نظرية ينظر منها ، لا إلى كتاب واحد بعينه ، بل إلى كل كتاب آخر يعرض له ، فبعد أن يتعدد النظر إلى « جزئيات » كثيرة ، إلى عدد من قصائد الشعراء ، أو قصص الأدباء ومسرحياتهم ، تتكون لديه القاعدة النظرية العامة التي يختارها أساسا للنظر ، فإذا كانت الأولوية عند المعلق الأدبي للجزئية المقررة ، فالأولوية عند الناقد للنظرية العامة ، ثم يأتي بعد ذلك مستوى أعلى في درجات التعميم ، هو المستوى الذي يصعد إليه صاحب الفلسفة الجاهلية (الاستطائقي) ، يقيمها على القواعد العامة نفسها ، التي كان النقاد قد وصلوا إليها في مختلف الفنون ، وهكذا يتجه السير خلال المراحل الثلاث من الجزئية إلى القاعدة إلى المبدأ الفلسفي العام ، وصحيح أنها مراحل متداخلة الأطراف ، لكن هذا التداخل لا يبنى أن يكون لكل مرحلة مميزها الخاص ، في المرحلة الأولى ينحصر النظر أساسا في عمل واحد ، وفي المرحلة الثانية يتسع النظر ليضع النظرية العامة للفن بأسره من الفنون ، وفي المرحلة الثالثة يعمم النظر في الاتساع ليضع المبدأ الشامل الذي يصدق على الفنون كلها دفعة واحدة ، وإذا كنا كثيرا ما نسمع شكوى من « أزمة

النقد ، عندنا ، فإن هذه الشكوى لها ما يبررها إذا أردنا « النقد » بمعناه الصحيح وهو المعنى النظرى المتكامل ، لكن ليس لها ما يبررها إذا أردنا التعليق الأدبى على ما يصل من آثار أدبية ، لأن صفحا مليئة - والحمد لله - بالتعليقات التى تملأ بطائفة وتبسط بأخرى ، صدورا عما ليس يعلمه إلا الله من الزوات والدوافع .

٢

لو كان الناقد الواحد ذا قدرة خارقة ، لتناول العمل الأدبى الواحد من كل وجهات النظر التى يفتح الله بها عليه ، حتى يستوعب شتى الأبعاد التى يمكنه بلوغ آفاقها بادئا من النص الأدبى الذى بين يديه ، فبيداً - مثلا - بتحليل بنائه اللغوى كلمة كلمة وصارفة عبارة ، بل أخشى أن أقول حرفا حرفا ليعظم القارئ أنى مازح ، غير عالم بأن مثل هذا التحليل هو ما يدعو إليه رجال من أعظم رجال النقد المعاصر ، مثل كنيث برك ، ويقوم بتطبيقه فعلا على بعض الآثار الأدبية ، فن يدرى ؟ ألا يجوز أن يكون تكرار حرف بعينه عند شاعر أو كاتب ، بنسبة ملحوظة ، دالا على شيء ؟ - وسأعود إلى ذكر هذا الاتجاه النقدي مرة أخرى فى هذا المقال ، لأنه الاتجاه الذى أثره على سواه ، مادام الناقد ذا قدرة محدودة تضطره إلى الاكتفاء باتجاه واحد فى حياته النقدية ، لكننا بدأنا القول بافتراض نظرى ، وهو أن يوجد الناقد الواحد ذو القدرة الخارقة ، فحينئذ لا يمنعه حانع من أن يطبق على العمل الأدبى الواحد كل اتجاه ممكن ، إذ ماذا يمنع بعد أن يفرغ من تحليل العمل الأدبى من حيث البناء اللغوى ، بل والمفردات اللغوية ، ماذا يمنع بعد ذلك أن يعود إلى النظر ، ليرى العلاقة بين هذا العمل الأدبى وحياة مؤلفه ، فتراه حينئذ يقوص فى سيرة حياة ذلك المؤلف بكل دقائقها وتفصيلاتها ليجد الروابط بينها وبين دقائق العمل الأدبى

وتفصيلاته ، وأقل ما يقال في ذلك هو أن يحاول الناقد ربط العمل الأدبي المعين بغيره من الأعمال عند الأديب الواحد ، ما سبقه منها وما لحقه ، لأن الحياة الأدبية عند هذا الأديب سيرة واحدة ، وكل واحد ، ولا يفهم الجزء منزوعاً من الكل إلا فهماً ناقصاً ، بل إن هذا الأديب في مجموعه جزء من حركة أدبية شاملة ، في بلده ، وفي عصره كله ، فلماذا لا نلتمس الروابط بين عمله من ناحية وعصره الأدبي من ناحية أخرى ؟ وهل يستحيل على الأديب أن يحى متأثراً بموروث أدبي قديم ؟ إذن لابد من ربط هذه الصلات كلها ، لفهم العمل الأدبي الذي نتصدى لفهمه ، وهذا هو اتجاهنا في النقد الأدبي يتفرد به نقاد معينون .

فرغ ناقدنا ذو القوة الخارقة من نظرتين : فرغ من التحليل اللغوي ، ثم أعاد النظر حتى فرغ من ربط العمل بسيرة مؤلفه ، واضعاً تلك السيرة في عصرها ، وفي موضعها من التاريخ الأدبي ، فهل ثمة مانع يمنعه — إذا بقيت له بقية من طاقة وامتداد من زمن — من إعادة النظر مرة أخرى لينظر إلى العمل الأدبي ذاته من زاوية التحليلات النفسية بكافة صنوفها : فرويد ، وأدلر ، ويونج ، ومن شئت من هذه الزمرة كلها ؟ إن ثمة مدرسة نقدية تخصص نفسها للنقد النفسي هذا ، على اختلاف أعضائها فيمن يكون عالم النفس الذي يمتحنونه في التحليل ، لكن ناقدنا صاحب القدرة الخارقة ، لا يجد مانعاً يمنعه أن يطبق كل هؤلاء على العمل الأدبي الذي بين يديه ليزداد فهماً له من زوايا جديدة ، ومن مستويات مختلفة ، ويفرغ من هذا ، فلا يمنعه مانع من أن يعيد النظر مرة رابعة وخامسة وسادسة وما أرادت له قدراته من مرات ، فينظر مرة في المضمون السيميائي الكامن في العمل الأدبي ، وكيف يكشف عن مذهب كاتبه ، وفي المضمون الاجتماعي الذي يزيح الستار عن الطبقة التي نشأ فيها والطبقة التي يثور عليها وما إلى ذلك من حديث ، وينظر مرة في الناحية الخلقية من العمل الأدبي ليرى أى المبادئ

الخلقية يدعو إليها الكتاب ، وهل من شأن تلك المبادئ أن تشجع فضيلة أو رذيلة ؟ هل يسمو هذا الكتاب بقارته إلى مثل أعلى أو هل يهبط به إلى درك خلقى أسفل ؟

لا ، ليس عند العقل مانع منطقي يأمر بالآ يكون عند الناقد إلا نظرة واحدة للعمل الأدبي الذي يعالجه ، لكنه الواقع التجريبي هو الذي يفرض علينا قصور الجهد وقصر العمر ، فنؤثر أن يكون لكل ناقد وجهة ينحو إليها بحكم ميله ومزاجه ، على أن يكون مفهوما وواضحا أن هذه الوجهات كلها « تتكامل » وتتعاون على تفسير العمل الأدبي المراد تفسيره ، فليس يعقل أن القراء — عامة القراء الذين من أجل تنويرهم كتب النقد — ليس يعقل أن هؤلاء القراء يخسرون بتعدد النظرات النقدية إلى الكتاب الواحد ، بل الكسب يحقق لهم بهذا التعدد .

أقول هذا عن عقيدة وإيمان ، ولذلك فإني أعجب غاية العجب حين أرى النقاد يصطرون — أى والله إنهم يسمونه صراعا — يصطرون ، فهنا يقسم للناس أغلظ الإيمان أن النقد إما أن يكون موضوعيا — مثلا — أو لا نقد ، فيتصدى له الآخر بإيمان أغلظ وأضخم بأنه قد افترى على النقد كذبا ، وأن النقد إما أن يكون أيديولوجيا أو لا يكون إطلاقا ، وهكذا وهكذا مما أراه وأسمعه فأعجب لما أرى وأسمع ، لأنني — كما أسلفت — أجد المذاهب النقدية وجهات للنظر تتكامل ولا تتصارع ، فكلها سبيل إلى أن يزداد عامة القراء فهما للكتاب المعين ، من زوايا كثيرة ، بدل أن يفهموه من زاوية واحدة .

٣

ولقد وقع « صراع » من هذه المصراعات ذات يوم بيني وبين المرحوم الدكتور مندور وكان ذلك سنة ١٩٤٨ ، فكان موضوع السؤال بيتنا هو :

هل يكون النقد الأدبي قائماً على « النوق » أو قائماً على « العلم » ،
وأستغفرك اللهم ربى إن أقلت من القلم ما يكذب به على التاريخ ، ولكن
لماذا فقلت من القلم مثل هذا الكذب ، والأمر كله قد سجلته لنا المطبعة
فى كتاب نشرته سنة ١٩٥٦ (قشور ولباب) وإنما أنحفظ بهذا القول ،
لأن ما كنت رددت به على المرحوم الدكتور مندور ، وما كان قد أنكره
على أشد إنكار ، عاد الدكتور مندور بعد سنين ليأخذ به أخذاً حريفاً -
كما يقولون - وهو الآن من الجوانب التى تحسب له فى تاريخه النقدى دون
أن يقع بصرى مرة واحدة عند أولئك الحاسبين ، على ذكر الأصل الذى
يرتد إليه ذلك الجانب من موقفه ، فقد كان الدكتور مندور - فى ذلك
« الصراع » - ينادى بأن النقد قوامه كله ومرجعه كله إلى التدقيق ، فقلت
له فيها قلت إن فى ذلك خلطاً بين « قراءتين » : فالقارئ (الذى سيصبح
ناقداً) إنما يقرأ القراءة الأولى فلا يسمعه بحكم النوق الأدبى الخالص إلا أن
يجب ما قرأه أو أن يكرهه ، وقد يقف عند هذا الحد ، وعندئذ لا يكون
ثمة نقد قد ولد بعد ، لكنه قد لا يقف عند هذا الحد . وبهم « بالكتابة »
ليوضح وجهة نظره ، أعنى « ليعلل » رأيه بالعلل التى تستند وتؤيده ،
و « التعليل » عملية عقلية لأنه رد الظواهر إلى أسبابها ، ومعنى ذلك أن
النوق خطوة أولى « تسبق » النقد ، وليس هو النقد . إذ النقد يجب أن يعلى
له ، والنوق يسبق النقد بمعنى آخر أيضاً ، وهو أن القارئ (الذى سيصبح
ناقداً بعد القراءة) يختار مادة قراءته بلوقه . . فلماذا يقرأ هذه القصة دون
تلك ؟ الحكم هنا للميل النوق ، لكنه إذا ما قرأ وتلوق بالحجب
أو بالكرامية . فربما عن له أن « يبدأ » بعد ذلك عملية تحليل وتعليل تكون
هى النقد ، وعندئذ يكون النقد حماية عقلية ، لأن كل تحليل وكل تعليل
هو من العمليات العقلية الصرف .

وقد أخذ الدكتور مندور بعد ذلك بأعوام بفكرة « القراءتين » هذه ،

دون أن يذكر الذى أوحى إليه بها ، ثم جاء الأنصار فحسبوا له ، غفر الله لنا ولم وثقلنا جميعا برحمته .

ولم أكن لأذكر شيئا من هذا لولا أننى أردت أن أعود إلى هذه المشكلة من جديد فى هذا السياق : أياكون النقد للنوق أم للعقل (والعقل معناه المنهجية العلمية) ؟ وجوابى مرة أخرى هو أن الأمر ليس « إما . . . أو . . . » بل هو إضافة بواو العطف ، فذوق يختار ما يقرؤه ويجب ويكره ، وعقل يحلل ويحلل ليفسر فقط دون تدخل لعنصر التقويم من كراهية وحب ؛ بالنوق نقد المادة الخام التى تقدمها للنقد ، وبالعقل الذى يحلل ويحلل تقوم بعملية النقد نفسها .

وإن الناقد فى تحليله ذاك أو تحليله ، ليستخدم كل ما يستطيع استخدامه من علوم تتصل بعمله ، فهو يستخدم علم النفس بكل ما قد وصل إليه من نتائج ، وذلك حين يحاول النظر إلى العمل العلمى من هذه الوجهة التى تتسلل من خلال النص إلى أعماق اللاشعور عند كاتبه ، وهو يستخدم الأنثروبولوجيا بكل ما قد وصلت إليه فى بحوثها الحديثة ، لتبينه على استخراج العناصر الأسطورية المتصلة بحياة الإنسان فى طفولتها وبكارتها ، ولتلاحظ هنا أن الفولكلور يمكن أن يعد فرعاً من الدراسة الأنثروبولوجية ، ولا شك أن الاهتمام الحديث بهذا الفرع قد يكشف للناقد عما ينطوى عليه العمل المنقود من جلور ضارية فى صميم النفس الإنسانية كما تنبئ فى مآثوراتها الشعبية : إما على نطاق قوى ضيق ، وإما على نطاق إنسانى واسع ، وكذلك يستخدم الناقد الدراسات اللغوية الحديثة - وقد كثرت وتشعبت - ليفيد منها ما أسعفته ملكاته النقدية ، عندما ينظر إلى الأثر الأدبى نظرة التحليل اللغوى لكلماته وعباراته وما تدل عليه داخل النفس أو خارجها ، بل إن الناقد ليستخدم العلوم الطبيعية الحديثة نفسها فى عمله ، وأول ما يذكر فى هذا الصدد استخدامه للمنهج التجريبى الذى نما ودق فى

مجال تلك العلوم ، ثم نذكر بعد ذلك نظريات علمية بعينها كانت بعيدة المدى في تأثيرها على الفكر المعاصر ، الذى يتجسد فى الأعمال الأدبية كما يتجسد فى سواها ، من ذلك - مثلا - نظرية التطور بكل دروعها - ونظرية النسبية ، ونظرية المجال ، ونظرية اللاتين والاحتمال ، وقل ماأثرت فيما يمكن أن يفيدته الناقدة من الفلسفة حديثها وقديمها على السواء ، من الوجودية والظاهراتية والمادية الجدلية والوضعية المنطقية فراجعا إلى أرسطو وأفلاطون .

٤

وليس التداعى اللفظى وحده هو الذى يتقافى هنا إلى الحديث عن أرسطو وأفلاطون ونحن فى مجال الحديث عن النقد الأدبى وطبيعته ، بل إن مادة الحديث نفسها ومنطقها يحتمان علينا أن نقف عند هذين الفيلسوفين اللذين منهما يبدأ تياران فى النقد الأدبى ، قد يندمجان عند أصحاب النظر فى تيار تقضى واحد ، فى ظاهر الأمر قد يبدو هذا الاختلاف بين الفيلسوفين فى النظر : أفلاطون يستخدم المنهج الديالكتيكي الذى مؤداه أن يبدأ من الأمور الواقعة فراجعا بالتحليل إلى الكشف عن المبدأ أو عن الفكرة التى تكون دفينه فى أرض الواقع ، لكنها تكون صافية خالصة فى سماء الفكر المجرد ، فإذا رأيت بالبيان المباشر مثل هذه الفكرة كانت هى الحق الذى تمسكه وتمسكه به لفهمهم على ضوءه كل ما قد يعرض لك من وقائع العالم من حولك ، وقد طبق هذا المنهج الديالكتيكي على صورة الدولة كيف تكون فى نقائها ، فإذا هى دولة تحتكم إلى العقل لا إلى العاطفة فى كل شئونها ، وإذا هى دولة لا تعرف الشعر ولا الأدب ، ولا الفن ، لأن هذه كلها أمور تحاكى الحق وليست هى الحق ، فضلا عن كونها تستثير العواطف ، والعواطف غير مرغوب فيها فى السؤلة المثلى ، وهذا قول هو فى حده ذاته

ضرب من النقد الأدبي ، استخلم فيه صاحبه كل ما حوله من علم ومعرفة ، وأما أرسطو فقد وضع أسسا نقدية في كتابه « الشعر » ما يزال نقاد كثيرون إلى يومنا هذا يعدونه المنبع الثر الأصيل الذى تنبثق منه الدراسات النقدية على اختلاف ألوانها ، حتى لتطلق مدرسة من أهم مدارس النقد الحديث على نفسها اسم « المدرسة الأرسطية الجديدة فى النقد » ومبدأها هو ألا يبدأ الناقد بمذهب مسبق أو بفكرة معينة — كما قد يؤدى إليه الموقف الأفلاطونى — بل يبدأ الناقد بدراسة الأعمال الأدبية الجزئية ذاتها ، قصيدة قصيدة ، وقصة قصة ، ومسرحية مسرحية ، قبل أن يكون لنفسه الرأى الذى يكونه .

والذى يعنينا فى هذين الموقفين ، هو أن أحدهما استنباطى يبدأ بالمذهب ثم يهوى به على رموس الأعمال ، فلما خضعت للمذهب أو فليقلد بها إلى الجحيم ، وأما الآخر فهو استقرائى يبدأ بالأعمال الجزئية ذاتها ليعالجها بما تقتضيه خصائصها الخاصة المتفردة المتميزة ، وله بعد ذلك أن يكون منها اتجاهها عاما فى النقد إذا سمح له الموقف بذلك ، ولو كان لى أن اختار للنقاد أحد الموقفين ، فلست أتردد فى اختيار الموقف الأرسطى الذى يبدأ بدراسة الأعمال قبل أن يتمذهب بهذا الاتجاه أو ذاك ، وأغلب الظن أن لو بدأ النقاد دائما بالأعمال — غير مقيدين بمذهب سابق — فلن يجلوا بينهم معركا يعتركون فيه ، إذ العراك — كما هو مشاهد بين المشتغلين بالنقد عندنا — سره أن النقاد يختارون المذاهب قبل الأعمال . أقول إن أغلب الظن أنهم لو بدعوا بالأعمال دائما ، لامتنع العراك ، لأن الأمر لا يعدو عندئذ — كما بينت — أن يتناول كل منهم تلك الأعمال من زلوية ، فتجىء الزوايا كلها — بالنسبة إلى عامة القراء — متكاملة متعاونة لا متصارعة متصارعة .

النقد كتابة عن كتابة ، ولكي تفوص الكتابة الناقدة في أحشاء الكتابة المنقودة ، لا بد لصاحبها أن يتذرع بكل ذريعة ممكنة ، فلا يترك أداة صالحة إلا استخدمها ، فإن كان العمل بجميع الأدوات دفعة واحدة أمراً حسيراً - وإنه لعسير - لم يكن بد من أن تنقسم العمل مجموعة النقاد ، لينظر كل من زاوية ، وليستخدم كل منهم أداة ، فتكون الحصيلة الحاصلة بأمرها هي النقد الذي يتطلبه مؤلف الكتاب المنقود كما يتطلبه قارئ ذلك الكتاب ، وإن عسر العملية النقدية هذا ليدكرنا بما أجاب به أبو حيان التوحيدى وزيره عندما طلب منه الوزير أن يوازن له بين الشعر والنثر - وهى حماية نقدية - فقال أبو حيان (راجع اللغة الخامسة والعشرين من الامتناع والموانسة) : « إن الكلام على الكلام صعب ، قال : ولم ؟ قلت : لأن الكلام على الأمور ، المعتمد فيها على صور الأمور وشكوكها ، التى تنقسم بين المقول وبين ما يكون بالحس ، ممكن ؟ فأما الكلام على الكلام ، فإنه يدور على نفسه ، ويلتبس بعضه ببعضه . . . » ويريد أبو حيان بعبارته هذه أن يقول إن التحدث عن الأشياء المحسة ، أو عن الأفكار الواردة على الذهن ، أمر ممكن ميسور - بعبارة أخرى إن قول الأدب وصياغة العلم أمر سهل لأن له ما يرتكز عليه من محسوس أو من معقول ، أما التحدث عن هذين ، للتحدث عن الأدب أو عن العلم فأكثر صعوبة . . . وإذا كان هذا هكذا ، أفلا ندهش حين نرى نفرا من كتابنا الشبان يستخفون الحمل الثقيل ، ويضربون بأقلامهم على صفحات النقد من المصحف ، غير مزودين إلا بأقل القليل من الأدوات التى تعين الناقد على أداء مهمته ؟

وكأنه ما كانت الزاوية التى ينظر منها الناقد إلى العمل المنقود ،

فلا يجوز أن يحىء كلامه خططا وخطفا ، كأنه المسافر العجلان يسرع الخطى ليلحق بالقطار ، والقطار هنا هو الصحيفة اليومية أو الدورية أو هو الراديو أو التلفزيون ، يتعجله أن يكتب شيئا أى شيء عن كتاب أى كتاب ! بل لا بد للناقد من دراسة متأنية جادة ، مستندة إلى علوم وإلى مطالعات في القديم وفي الحديث ، لأن الناقد لا يكتب لتسلية قارئه ، إنما يكتب لمساعدة القارئ على فهم عمل فني معين فهما صحيحا ، وتلوقه تلوقا بصيرا ، كما فعل الدكتور طه حسين في كتابه « مع المتنبي » وفي « حديث الأرباء » ، أو هو يكتب لمساعدة الفنان نفسه على فهم فنه وحسن تقويمه ليعين ذلك على تقدم الفن وتطوره ، كما فعل العقاد والمازني في « الديوان » ، أو هو يكتب ليخلق جيلا جديدا من الأدباء في فرع من فروع الأدب ، كالقصة أو المسرحية ، بعد أن لم يكن الانتباه موجها إلى ذلك الفرع ، كما يفعل لويس حوض بالنسية إلى الفن المسرحي ، أو هو يكتب ليغير اتجاه الأدب من طريق إلى طريق ، كما يفعل نقاد الشعر العمودي أو نقاد الشعر الحر ، كما فعلت نازك الملائكة في كتابها عن الشعر الحديث .

على أننى بعد أن أقررت لشئ المذاهب النقدية بضرورة قيامها معا ، متعاونة على الإحاطة بالعمل الأدبي من جميع نواحيه ، ملتزمة طريقها إلى صميم ذلك العمل في جوهره ولبابه ، واصله بينه وبين كل ما يتصل به خارج حدوده ، من سيرة الكاتب ، وبجري شعوره ولا شعوره ، ومن ظروف اجتماعية أحاطت بالكاتب فأوحت له بما أوحت ، ومن تاريخ سابق أوصل إليه موروثا طويلا عربيا ، أقول إننى بعد أن أقررت لشئ المذاهب النقدية بضرورة قيامها معا لتبصير القارئ العادى بما ينبغى له أن يعلم به لكى يزداد علما وتلوقا بالكاتب الذى يقرؤه ، فلأنى أود أن أخصص القول في الزاوية التى أتمنى لنفسى النظر منها كلما أردت دراسة نقدية لكتاب أدبي ، أو لقصيدة من قصائد الشعر ، ولن أجهن هنا عن

الاعتراف بأننى حاولت هذه النظرة بالنسبة لطائفة من الأعمال الأدبية ، على سبيل التطبيق ، ولكنى لم أوفق إلى شئ يرضينى لأنشره فى الناس .

وأما هذه الزاوية التى أوثرها على سواها فى العمل النقدي ، فهى تلك التى تعتمد على تحليل النص نفسه تحليلاً كاملاً شاملاً ، لنعرف كل ما يتصل به ، ثم يتبعاً لنا بعد هذه المعرفة أن نستدل ما نستطيع استدلاله ، وليس مثل هذا النقد المعتمد على تحليل النص بالشئ الجديد فى تاريخ النقد عامة ، والنقد العربى بصفه خاصة ؛ فذلك هو طريق الناقدين القدامى بغير استثناء ، وهو طريق ربما شقه أمامهم عمل الفقهاء فى تحليل النص القرآنى تحليلاً يمكن صاحبه من استخراج الأحكام ، إما من ظاهر الآيات أو من تأويلها ، فاصطنع النقاد شيئاً كهذا فى تحليل الشعر بيتاً بيتاً ، وكلمة كلمة إعراباً ، وتركيباً ، وبلاغة ، وغير ذلك مما يتصل بالنص المنقود من نواحيه جميعاً ، لولا أن نقادنا الأقدمين كانوا يعقبون على مثل هذا التحليل بتقويم يقومون به المادة المنقودة ، فيقولون إن هذا البيت «أفضل» من ذلك ، وهذا الشاعر «أشعر» من أخيه ، وأما التحليل على أيدي النقاد المحدثين — والعجب أنهم يسمون فى أوروبا وأمريكا بأصحاب المدرسة «الجديدة» فى النقد — فلا ينتهى بتقويم ، لأن التقويم لم يعد من مهمة الناقد اليوم ، باستثناء نفر جدد قليل منهم يقوون وتبرز .

فالنقد القائم على تحليل النص نفسه ، هو الطريقة الوحيدة بين سائر الطرق النقدية ، التى تخلص لعملها ولهدفها إختصاصاً يدعوها إلى البقاء على أرضها وفى ميدانها دون التطفل على ميادين أخرى ، ذلك أن الناقد الذى ينظر إلى الكتاب المنقود نظرة التحليل النفسى — مثلاً — يمكن اعتباره من علماء النفس بقليل ما يمكن اعتباره من نقاد الأدب ، والناقد الذى ينظر إلى الكتاب المنقود نظرة اجتماعية ، يحاول أن يتخذ منه وثيقة تدل

على أوضاع معينة في حياة المجتمع ، يمكن إدخاله في زمرة علماء الاجتماع بقدر ما يمكن إدخاله في زمرة نقاد الأدب ، وهكذا ، وأما الناقد الذي ينصرف بكل جهده نحو تحليل النص الأدبي نفسه ، فهو لا شيء إلا ناقداً أدبياً خالصاً .

ولو كان لي مثل أعلى في النقاد المحدثين أود لو استطعت احتذاءه بالنسبة لأعمال أدبية عربية ، كان ذلك المثل عندى هو كنيث بيرك ، ولبنى أستطيع أن أنقل إلى القراء نموذجاً لصناعته ، إذن لرأوا بأعينهم كيف يكون النقد عملاً جاداً شاقاً صبراً ، يحلل القطعة الأدبية وكأنه كيمياء يحلل في مخابيره قطعة من الخشب أو الحجر ، إنه لا عاطفة هناك ، ولا نضاء في المدح والقدح ، لأنه لا مدح ولا قدح ، فالأمر أمر تحليل صرف ينصب على عبارة العمل الأدبي من أول لفظة ترد فيه إلى آخر لفظة ، ليرى — مثلاً — كيف ترد لفظة بعينها في سياقات مختلفة من الكتاب ؟ وهل بمقارنة هذه السياقات يمكن الوصول إلى استدلال معين بالنسبة إلى ما يرمز إليه العمل الأدبي — حتى وإن لم يكن المؤلف نفسه على وعى به ؟ . . هل قلت إنه تحليل يبدأ من أوله لفظة ترد في الكتاب ؟ لاثنى إذن قد أنسيت أنه يبدأ من العنوان وصياغته ، فبعد أن يستوتق من أن هذه الصياغة لم تراع الإعلان التجاري وجذب الأنظار والأسماع نحو الكتاب ليروج في السوق ، ينظر ليرى إن كان في لفظ العنوان دلالة أى دلالة ، إن النظرة السطحية وحدها هي التي تأخذ لفظ العمل الأدبي بمعناه القاموسى ، وكان الله يحب المؤمنين ، أما النظرة الفاحصة ، فقد تجدد لفظاً بعينه في عمل أدبي معين ، قد ورد وروداً يربطه بمعان أخر ، فلفظ « المستقبل » تنقصها عند شيكسبير فتجدها في سياقاتها مقرونة بالشر والدمار ، وتنقصها عند براوننج فتجدها موحية بالثقة والتفاؤل ، إن

« قطع شجرة سامقة » قد يرد في كتاب أدبي عدة مرات في سياقات مختلفة ، فيقصاها صاحبنا الناقد ، ويقارن بين تلك السياقات ، ليجد أن قطع الشجرة السامقة إنما جرى ذكره على قلم الأديب عن وعي منه أو غير وعي - ليرد عنده إلى قتل صاحب السلطان ، أو قتل الأب كما يقول علماء النفس الفرويدى ، وهكذا وهكذا .

لقد درست لهذا الناقد كنيث برك ، دراسته النقدية لكتاب جيمس جويس « صورة فنان في شبابه » - وهو سيرة ذاتية بلجويس - فوجدته خلال تلك الدراسة العجيبة التي تتركك ذاهلاً دهشاً من العلمية الدقيقة الأمانة الصابرة ، وجدته في غضون الحديث يلقي إلى دارس النقد بتعاليم ترسم له طريق النقد ، فيوصيه بأن تكون الخطوة الأولى عملية تصنيف للألفاظ الدالة على « أفعال » و « مواقف » و « أفكار » و « صور » و « علاقات » ويعد هذا التصنيف يستخرج أمثلة التضاد الواردة ، فقد يجد الكاتب مثلاً - كما هي الحال في كتاب جويس - تضاد بين الفن والدين ، ثم يوصيه أن يلحظ بصفة خاصة كيف يبدأ الكاتب فقرائه وكيف يختمها ، ومتى يرد في كلامه وصل ومتى يعتمد إلى الفصل ؟ ويوصيه أن يفتح حينه متنها إلى أسماء الأعلام ، وهل تدل على معان معينة فوق كونها أسماء ، وكذلك يوصيه أن يتتبع العلاقات الداخلية السارية بين أجزاء الكتاب ، من طريق العبارات المشتعلة على كلمات مشتركة ، وأن يحاول في هذا التتبع أن يبحث عن موضع يراه نقطة تحول ، أو يراه آخر ما يصل إليه الكاتب في شوط متدرج المراحل ، ويوصيه أن يقتبه كلنا وقع في الكتاب على حافز معين أو دافع إلى سلوك ، فيرى هل عمد الكاتب إلى وصف جزء من الطبيعة عندئذ ، وإذا كان قد فعل ، فهل هنالك علاقة شبه أو تضاد بين

سلوك الشخصية ودوافعها من جهة ، وعناصر المسرح الطبيعي حولها من جهة أخرى ؟ إلى آخر ما أوصى به .

لكنني في إشارتي لمثل هذا النقد التحليلي العلمي ، لا أغضض عيني لحظرة واحدة من سائر مذاهب النقد وطرائقه ، فكلها وسائل متعاونة ، يقرأ بها النقاد الأعمال الأدبية ، نيابة عن عامة القراء ، ليرى هؤلاء فيما يقرءونه آمادا وأبعادا ومستويات لم تكن لتخطر لهم على بال ، لولا أولئك النقاد .

مراجعة الموازين

تساورني شكوك كلما امعنت النظر في حياتنا الثقافية ، وقارنت الاسماء التي لمعت في سماءها ، بالأعمال التي رجحت بأصحابها في موازين النقد والتقويم ، بحيث استحقت مكانتها تلك ، إذ يخيل إلي أحياناً - عند هذه المقارنة التي قد أجريها بين الأسماء والأعمال - أن ثمة فجوات ، تتسع آنأ وتضيق آنأ ، بين القيمة الحقيقية التي أراها في الأعمال من جهة : وحظ أصحابها من التقدير من جهة أخرى ، فلطالما وجدت عملاً جديراً بالذكر ، ومع ذلك لم يظفر صاحبه بنصيب يذكر من الاشادة والتقدير ، ثم ما أكثر ما وجدت أعمالاً كان يكفيها الذكر القليل ، ومع ذلك فقد نفخ لأصحابها في الأبواق حتى امتلأت بذكرهم المسامع ، مما يؤكد لي ضرورة أن يعاد النظر في حياتنا الثقافية ، فتراجع موازين النقد بنظرات موضوعية محايدة ، معصومة من التأثير بالشائعات ، ما استطاعت نزوات البشر إلى مثل هذه العصمة سبيلاً .

وليس هذه الاعادة والمراجعة ، بالترف الفكري الذي يصطنعه الناس ازجاء للفراغ ، لأن الأمر هنا - كما أراه - متعلق بمسارنا الثقافي كله في الجيل الآتي ، أو الأجيال الآتية لفترة طويلة من الزمن ، فأصحاب المواهب إنما يتجهون بمواهبهم نحو ما يجدونه مائلاً أمام أبصارهم من معايير أقرها لهم المناخ الثقافي القائم ، إذ يندر أن تكون موهبة الموهوب مفضولة على عمل محدد معين ، والأغلب أن تكون نوعاً من « القدرة » يتجه بها صاحبها نحو هذا الموضوع أو ذلك بحسب ما تمليه عليه تيارات عصره ، ومن هنا نفهم لماذا اختص كل عصر بلون ثقافي معين ، يميزه دون سائر العصور ، فعصر قد تسوده التأملات الفلسفية - مثلاً - وعصر آخر يسوده الاهتمام باللغة

وجمعها ، أو بالتشريع ، أو بالعلوم الفلكية ، أو بالطبيعة الذرية وهكذا ،
فلو عاش الفيلسوف القديم في عصر النثرة هذا لكان الأرجح أن يكون من
علماء الطبيعة ، وكذلك لو عاش عالم الطبيعة النووية الحديث في عصر
التأملات الفلسفية لكان الأرجح أن ينخرط في زمرة الفلاسفة ، وهكذا
نرى أن قوام المهوبة يغلب أن يكون « قدرة » يمتاز بها صاحبها ، وله أن
يوجهها إلى حيث أراد له عصره وقومه أن يوجهها .

فن أهم ما ينبني أن نهتم له - إذن - الإشارات المرفوعة في جونا
الثقافي ، لأنها قميصة أن تجذب أصحاب المواهب إلى الوجهات التي تشير
إليها ، وليس من شك في أن أقوى تلك الإشارات المرفوعة تأثيراً ،
التقديرات المادية والمعنوية وإلى أي ضرب من الرجال تتجه ؟ فإذا رأى
الناس أن الدولة والهيئات الثقافية ورجال النقد ، قد صبوا الأضواء على
الأدب المسرحي ، أو الأدب القصصي ، أو الشعر من طراز معين ،
توقنا لأصحاب المواهب من الناشئين أن يتجهوا بمواهبهم إلى مساقط
تلك الأضواء ، ولست أظن أن للتاريخ حتمية توجب أن يظهر أدب المسرح
في الأعوام الفلانية وأن يولد أدب القصة في الفترة الفلانية ، وإنما الأمر
متعلق « بالنجاح » الأدبي أين يكون ، وماذا تكون شروطه ؟

والذي تساورني من أجله الشكوك ، كلما أمعنت النظر في حياتنا
الثقافية ، هو أن هذا النجاح الأدبي وشروطه ، لم يكن - في كثير من
الحالات - مرهوناً بالقيمة الحقيقية للأعمال الفكرية أو الأدبية ، بقدر ما
ارتهن بضروب من السلوك قد لا يكون بينها وبين حياة الفكر والأدب أدنى
علاقة ، فلقد خلط الناس عندنا خطأ فاضحاً بين شيئين مختلفين :
المنزلة الاجتماعية للرجل وقيمه الثقافية ، فإذا ضمنت لنفسك منزلة
اجتماعية - بالمنصب الرفيع ، أو الانتساب إلى مواقع النفوذ والجاه أو غير
ذلك - فكن على يقين عندئذ بأن أعمالك في دنيا الفكر والأدب ستنال من
التقدير أضعافاً مضاعفاً ما كانت لتتاله لو كنت واحداً من عامة الناس ،

فليس الكتاب يصدره وزير كالكتاب يصدره عابر سبيل من سائر عباد الله .

انه لمن أنفع المقاييس في فهمك لجماعة من الناس ، أن تقع على ترتيب القيم عندها ، فإذا يأتي من تلك القيم أولاً ، وماذا يأتي منها ثانياً ثالثاً .. فلو وقعت على هذا الترتيب للقيم - من حيث الأعلى والأدنى - سهل عليك أن تفهم من أمور الناس ما لم يكن مفهوماً من قبل ، ولا أظنني أقول جديداً ، إذا قلت إن القيمة العليا في مجتمعنا المصري ، التي لا تدنو منها قيمة أخرى ، هي أن تكون من أصحاب السلطان النافذ ، فان فالتك أن تكون منهم ، فلتتشبه بهم مظهراً وسلوكاً لعل أملك بخلط على الناس ، فيضعونك حيث يضعونهم ، ومن هذه القيمة العليا تنفرع سائر القيم صعوداً وهبوطاً .

فإذا يصنع من أراد منا أن يكون من أصحاب الأسماء المذكورة المشهورة في عالم الفكر والفن والأدب ؟ انه إذا اعتمد على التجويد وحده فقد يصيب سهمه وقد يخيب ، وربما كانت الخيبة أقرب إلى الحدوث من الاصابة ، لأنه حتى لو عرف الناس قدره في ميدان نشاطه ، فالأغلب أن يقف تقديرهم ذلك عند حدود الهمس بالشفاه ، أما التقدير الآخر ، المتجسد في قيادة وريادة ، فلدخر لمن استطاع أن يصطنع مظاهر الجاه الرفيع .

لقد قلتها صريحة لرجل مسؤول منذ سبع سنوات أو نحوها ، وكان ذلك حين دعائي ليستوضحني السر فيما ظنه غضباً مني على أوضاع معينة من حياتنا الثقافية ، قلتها له صريحة مخلصه صادقة ، بأنني لا أثارق لشيء بمس شخصي ، فن هو في مثل سني ينعم بشيء من السكينة ، لأن حياته كادت أن تكون ماضياً يذكر فيروي ما يروي من سيئاته وحسناته ، أو لا يذكر فيغوص في بحر النسيان إلى القاع ، وأما الذي يؤرقني فهو جيل جديد من أصحاب المواهب ، أراهم يتلفتون حولهم ليلتمسوا الطريق إلى النجاح ، فإذا هم صانعون في ذلك أبسر من أن ينظروا إلى المترجمين في

أماكن القيادة والريادة ، ليحلوا حنوهم ، وها هنا ممكن الخطر ، لأنهم ربما وجدوا نفراً من هؤلاء ، لم يبلغوا ما بلغوه بنتاج جيد عرضوه في الأسواق واستحقوا من أجله التقدير ، بل هم بلغوا ما بلغوه بتخطيط دقيق لطرائق السلوك : فتى يظهر في الحفل ومتى لا يظهر ، وإذا ظهر ففي أي الصفوف يكون مجلسه ؟ ومن ذا يكلم من الناس ومن ذا يتولى عنه مستكبراً ؟ أين يذهب ليلتف حوله الحواريون ؟ وهكذا وهكذا إلى آخر التفصيلات التي لا ترد لنا على بال ، ومن جملة أمور كهذه ، ينشأ له المناخ الصالح ، الذي لا يصعب عليه بعده أن يعد « أدبياً » أو « مفكراً » أو « فناناً » ، أو ما اختار لنفسه أن يلمع بحججه فيه .

لقد مررت فيما مضى بخبرتين متشابهتين ، كان لهما عندي أثر مفيد فيما نحن الآن بصدد الحديث فيه ، كانت الخبرة الأولى حين طلبت إلي هيئة رسمية أن أكتب بياناً مطولاً عن الفكر الفلسفي في بلادنا خلال هذا القرن ، لينشر ضمن موضوعات أخرى ، تصور بمجموعها حياتنا في مختلف ضروب نشاطها ، وكانت الخبرة الثانية حين طلب إلي أن أعد بحثاً وافياً عن حياتنا الفكرية والأدبية الحاضرة بصفة عامة ، لينشر في موسوعة « لا روس » الفرنسية والذي أريد قوله عن تلك الخبرتين ، هو أنني كنت قد انتهجت فيهما منهجاً راعيت فيه ألا أتعرض لخطر الحذف والنسيان ، فقسمت موضوع البحث قسمين ، ليكون كل قسم منهما صاماً أمن للقسم الثاني ، وذلك بأن نظرت إلى الأمر مرة من زاوية المضمون ، ثم نظرت إليه مرة أخرى من زاوية الأشخاص ، بمعنى أن أقول - مثلاً - ماذا كتبه الكاتبون في النقد الأدبي ؟ ثم أعود فأراجع قائمة الأسماء التي لمعت في هذا الميدان ، لاستوثق من أن كل اسم منها قد وجد مكانه الصحيح ، فراعني - في كلتا الحالتين - أنني وجدت بين يدي أسماء ، تعذر علي أن أجد لها مواضع في السياق ، فكيف اذن تأتي لهذه الأسماء أن يكون لها دوي في الأسماع ، إذا لم يكن لأصحابها نتاج يذكر ؟ الجواب هو أن هؤلاء لا بد أن يكونوا قد بلغوا ما بلغوه ، لا عن طريق

الدرس أو الإبداع ، بل عن الطريق السلوكي الذي أسلفت لك لمحة منه .
والذي نخشاه ، هو أن ينصرف نفر من أصحاب المواهب ، الراغبين
في النجاح ، نحو هذا الطريق السهل ، فيرتفع ذكركم على خواء ، ولذلك
ندعو إلى إعادة النظر ومراجعة الموازين ، ليهتدي أبناء الجيل الجديد
بمعايير الحق ، فلا يضلّهم بهرج رخيص .

الكاتب المصباح والكاتب الصدى

الأرجح عندي أن يكون القارئ على علم كثير أو قليل بمحاورة « الجمهورية » التي كتبها أفلاطون فيلسوف اليونان الأقدمين بل إن شئت الحق كما يراه فيه هوايتهم من أئمة المفكرين في عصرنا - فقل عنه أنه الفيلسوف الذي جاءت الفلسفة كلها بعد ذلك هوامش بالنسبة إليه تؤيده أو تعارضه أو تعدله .

فلقد تصور أفلاطون نظاماً للدولة في « جمهوريته » تلك ، أقامه على مبدأ التوازن بين ما قد نسميه نحن اليوم « قوى الشعب » غير أنه جعل تلك القوى التي تتوازن معاً في بناء الدولة ثلاثاً ، لو قارناها بالقوى الخمس التي يجعلها نحن في بلادنا أساساً لبناء الدولة ، لجاز لنا أن نقول إنه دمج العمال والفلاحين وأصحاب الرأسمالية الوطنية في مجموعة واحدة ، ثم أضاف إليها فئتين ، هما فئة الجنود وفئة المثقفين .. أقول هذا تيسيراً للفهم عند عامة القراء ، لكنني لا أعلم أن بين الصورة الأصلية لما قاله أفلاطون في قوام الدولة وبين هذه الصورة المبسرة فارقاً بعيداً إلى الحد الذي قد اتهم فيه بمنزلة التشويه فأقل ما يقال في هذه الصورة المبسرة هو أن ذلك الفيلسوف القديم لم يشأ أن ينظر إلى تلك الفئات على أنها متساوية في أقدارها ، وإن اختلفت في مهامها ، بل رتبها ليجعل منها ما هو أعلى وما هو أدنى ، وشاء أن يجعل الصدارة لرجال الفكر ، يتلوهم الجنود ثم يأتي بعد ذلك بقية العاملين .

لا علينا من ذلك كله ، فليس هو مرادنا ، وإنما يساق هنا تمهيداً لما نود أن نقوله ، فلقد حرص أفلاطون أشد الحرص في « جمهوريته » على أن يكون بين أبنائها مكان لرجال الأدب والفن - مفرقاً في ذلك بين رجل الفكر

الذي يرى الحق مجرداً في سمائه العليا ، وبين الكاتب الأديب الذي يغمس نفسه في الأحداث مصوراً لها ، فلماذا كان جزاء الأديب والفنان الحرمان من ذلك الفردوس ؟

كان ذلك لأنه لم يتصور قط - وهو في هذا على صواب - أن يحمي الكاتب أو الفنان إلا ناقداً ، انه لم يتصور أن تطلق على رجل صفة الكاتب أو صفة الفنان حين يقف ذلك الرجل مما حوله موافقاً ومؤيداً بغير رأي يديه ، ولما كان أفلاطون - كما قد يعلم القارئ - فيلسوفاً مثالياً ، فقد ظن أن نظام الدولة كما تصوره ثم صوره ، ليس هو من قبيل التجارب التي تصيب وتخطئ ، بل هو أقرب إلى حقائق الوجود ، فهو نظام الهي أو هو حق أزلي أبدي تراه البصيرة النافذة كالإلهي ، لا يتغير ولا يتبدل ، لأنه معصوم من النقص والخطأ ، وإذا كان أمره كذلك فإذا عساهم يصنعون هؤلاء الرجال ، رجال الأدب والفن ؟

نعم ، ماذا يراد لرجال الأدب والفن أن يصنعوا في إطار الدولة التي يعيشون في كنفها ؟ إحدى اثنتين : فأما أن نتوقع منهم ألا يزيدوا على النظام القائم شيئاً وألا ينقصوا منه شيئاً ، وان يجعلوا قصارى جهدهم شرحاً وتحليلاً للموجود مع التأيد المطلق له ، وأما اننا نريد منهم شيئاً آخر ، هو أن يراجعوا الموجود لينقلوه بقية تقويمه وإصلاحه ، هذان فرضان لا ثالث لهما ، فإذا نحن بدأنا مع أنفسنا البداية التي تسلم للموجود بالكمال ، فلا بد عندئذ من أن يقتصر رجال الأدب والفن - لو سمحنا لهم بالبقاء بين ظهرائنا - على مجرد الشرح والتحليل ، إذ ماذا ينقدون وماذا يصححون في بناء مضمون الصواب معصوم من الزلل ؟ ان البناء في حالة كهذه يكون أقرب إلى الحقائق الرياضية خذ جدول الضرب مثلاً : أيجوز لكاتب أو فنان أن يتناول جدول الضرب بالتدق والتصحيح ، فيدل أن تكون الخمسة مضروبة في ستة مساوية لثلاثين ، يحمي الأديب الناقد فيقول : لا ، لنجعلها مساوية لخمسين لتكون أجمل وأكمل ؟

الحقيقة انه إذا بدأ البادئ من افتراض الكمال الرياضي لما هو قائم من بناء الدولة وبناء المجتمع ، لما بقي أمام الكاتب إلا أن يكون كرجع الصدى ، ليس من حقه أن يبدأ هو بالنطق ، بل الناطق دائماً سواء ، ثم يجيء دوره بعد ذلك محاكياً أو قل أن الكاتب في هذه الحالة يكون كالمرآة ، ليس من طبيعتها أن تخلق الصور ، بل هي تعكس على سطحها ما يحدث حولها .

أما إذا بدأنا بافتراض آخر ، لا يفترض في النظم الإنسانية كمالاً ، وإنما يراها كائنات تتعرض للصواب والخطأ ، بحيث يكون الخطأ نفسه مدعاة تصحيح لتزداد تلك النظم صواباً ، فعندئذ فقط يكون للكاتب دوره الأصيل ؟ إذ من ذا الذي يلحظ الخطأ ويطلب التصحيح ؟ الجواب عندي هو أن ذلك حق لكل مواطن ذي ضمير حي مسؤول ، لكنه بالنسبة للكاتب واجب محتوم ، إذا لم يضطلع به فقد ألقى وجوده بيديه .

الكاتب الحق مواطن ناقد ، كما أن الطبيب مواطن طبيب والمهندس مواطن مهندس ، وكذلك المواطن الحداد والمواطن النجار والمواطن الزارع . فإذا نحن محونا جانب النقد من وجود الكاتب بقي منه المواطن الذي لا عمل له ... الأدب هو - كما قيل - نقد الحياة بكل جوانبها ، تمحيصاً ومراجعة وتعديلاً وتقويماً ؟ على ألا يجيء شيء من ذلك بالطريق الوعظي المباشر كما هو معلوم عند من صناعتهم نقد الأدب .

الكاتب الأديب مصباح يضيء معالم الطريق ، وليس هو رجماً للصدى ؟ وقد تكون هداية المصباح كشفاً لما هو جديد ، أو تحليلاً للقديم من شأنه أن يعري الأسس المخبوءة لتتكشف فيها مواضع التعفن والتآكل ؟ أما كيف تكون هذه الهداية أو هذا التحليل ، فأمر متروك لقواعد الفن الأدبي التي لا نعتمد أن يكون لنا بها شأن في هذه الكلمة .

ها هو ذا تاريخنا الأدبي قديمه وحديثه ، اختر منه ما شئت ومن شئت ، محاولاً أن نجد لنفسك المقياس الذي يخلد به من يخلد من الكاتبين ؟

لماذا ارتفع ذكر الطهطاوي - في تاريخنا الأدبي الحديث - والافغاني
ومحمد عبده والكواكبي وقاسم أمين ولطفي السيد .. ؟ ماذا في هؤلاء قد
ضمن لهم البقاء النسي في تيار الحوادث المتدفق المتغير ؟ أليست الصفة
المشتركة بين هؤلاء جميعاً هي أنهم حملوا المصاييح الهادية ، ولم يرضوا
لأنفسهم أن يميثوا ترديداً لشيء أريد لهم أن يرددوه ؟ وذلك هو الشأن دائماً
في كل أصالة أدبية ، وحتى إذا لم يكن الكاتب أصيلاً بمعنى ابداع
الجديد وخلقه ، فلا أقل من أن يكون أصلاً فيما يختاره بهدى طبيعته
الحساسة الناقدة ، ثم ينقله للآخرين .

قد تتنوع المجالات التي تصب عليها الأضواء عند مختلف الكاتين ،
لكن الجانب المشترك بينهم جميعاً هو أن تكون لهم المبادأة بالفكر الجديد ،
وبالنق الجدي ، وبالنظرة الجديدة .. الكاتبون هم الذين يشعرون
الحساسية الجديدة في كل شعاب الحياة ، ويأتي بعد ذلك من أشبعوا بهذه
الحساسية من أصحاب الإرادة الفاعلة فينتقلون بالأمر إلى مجال التنفيذ ،
فإذا رأينا اتجاه السير معكوساً رجحنا أن يكون في الأمر عوج يتطلب
المعالجة والتقويم .

قضاة الحكم الأدبي

كان توما الاكوييني - فيلسوف المسيحية في أوروبا ، إبان عصورها الدينية الوسطى - كان في الدير راهباً مع سائر زملائه الرهبان ، ولقد بدا توما هؤلاء الزملاء وكأنه - لبساطته - الأبله الساذج ، فوقف بعضهم إلى جوار النافذة ثم نادوه بعد أن تصنعوا الدهشة على وجوههم : تعال يا توما وانظر إلى السماء لترى هذه الأبقار الطائرة في الجو ! فأسرع نحوهم توما لينظر ، فضحك منه الزملاء ساخرين ؟ وهنا التفت إليهم توما الاكوييني ، وقد اعتراه الجد ، وقال : ممن تسخرون ؟ لقد كان الأهون عندي أن أتصور أبقاراً تطير في جو السماء ، من أن أتصور رهباناً يكذبون .

إذن فلم تكن سذاجة تلك التي بدت لزملاء الاكوييني وكأنها كذلك ، وإنما كانت في حقيقة أمرها اختلافاً بينه وبينهم في القيم وترتيبها ، فإذ القيمة التي نضعها في المرتلة الأعلى ، وما القيمة التي نضعها في المرتلة الأدنى ، وإذا اختلفت وجهة النظر بين شخصين في مثل هذا الترتيب ، تعذر بينهما التفاهم ، لأن كلا منهما في هذه الحالة سيتكلم لغة ليست هي اللغة التي يتكلمها زميله .

إننا إذا اتحدنا في الهدف ثم اختلفنا اختلافاً بعيداً في الوسيلة ، فقد يحدث أن يظن أحدنا الغفلة بزميله ، وفي مثل هذه الحالة ربما وقع بيننا شيء شبيه بما حدث بين توما الاكوييني وزملائه ، هم يرونه ساذجاً في تزمته ، وهو يراهم مستهترين بالوسيلة الخلقية .

أقول ذلك تمهيداً لما سوف أجب به عن سؤال كان قد وجهه إليّ سائل عن نزاهة التحكيم الأدبي - عندنا وعند غيرنا ، في زماننا وفي غير

زماننا - ما شروطها ، من هم القضاة ؟ وعلى أي شريعة من شرائع العدل يحكمون ؟ انه ما لم يكن بين جمهور الأدباء وقضاةهم اتفاق على الأهداف والوسائل معاً ، استحالت تلك النزاهة المنشودة ، بل لم يعد للنزاهة معنى مفهوم .

وسأضرب لك مثلاً أو أمثلة توضح ما أريد : سنة ١٩٥٧ - على ما أذكر - أرادت لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب أن تكافئ أحسن الشعراء الذين قالوا شعراً في مناسبة العدوان الثلاثي على بور سعيد ، وجمعت القصائد التي قبلت ، وأعطيت نسخة منها لكل لجنة ثنائية من اللجان التي شكلت للتحكيم - وأظنها كانت ثلاث لجان ثنائية - وكان كاتب هذه السطور مع المرحوم علي أحمد باكثير يكونان لجنة من اللجان الثلاث : لم تكن مشكلة الشعر الجديد قد أثبتت قبل ذلك ، وكانت تلك هي المناسبة الأولى التي فجرت المشكلة .

انتهت اللجان الثلاث من تقديراتها ، وأعدت كل لجنة منها قوائم بالأسماء الفائزة مرتبة ترتيب الجدارة ، وجاء اليوم الذي اجتمع فيه جميع الأعضاء في جلسة مشتركة ، ليوازنوا بين أحكام اللجان الفرعية ، وما كان أشد عجبنا أن وجدنا اتفاقاً في التقدير وفي الترتيب إلا حالة واحدة ، فلقد جعلت لجتتنا نحن [باكثير وأنا] صاحب المكافأة الأولى شاعراً نظم قصيدته شعراً حراً من الطراز الجديد ، وفيما عدا ذلك ، تطابقت الأسماء . ودار النقاش منصّباً على أحقية الشعر الجديد في القبول ، وكان ما كان ، وعلى من أراد ، أن يراجع محضر تلك الجلسة ، لأنها شاهد من أبلى الشواهد على أمرين في التحكيم الأدبي : الأول هو انه إذا اتفق الجميع على المهدف والوسيلة معاً ، امكن الوصول إلى نتيجة متفق عليها برغم ما يقال من تفاوت الناس في الذوق الفني ، والثاني هو الجانب السلبي من الأمر الأول ، وأعني أنه إذا اختلف المحكمون مع الأدباء في تصورههم للشكل الأدبي ، استحال عليهم الحكم التزيه ، وها هنا يحدث

بين الطرفين شيء كالذي حدث بين الاكوييني وزملائه الرهبان . هم يظنون به الغفلة ، وهو يظن بهم الانحراف . انني إذا تصورت أن الجاحظ قد اعيدت إليه الحياة ، وقام ليعيش بيننا اليوم أديباً أو مدعياً لنفسه الأدب ، ثم عرض نفسه على الرأي الأدبي العام كما هو قائم عندنا في هذه المرحلة الحاضرة من تاريخنا ، ولاحظ أنه الجاحظ بهيله وهيلمانه في تراثنا الأدبي ، أقول انني إذا تصورته قد نشر من قبر اليوم ليعاصرنا بأدبه ، وليعرض نفسه على لجنة المحكمين ، رجحت له السقوط أمام قضائنا ، وكيف ينجح أمامهم وهو لم يكتب قصة ولا مسرحية ، ولا كان شاعراً ؟ اذن فليعد من حيث جاء ، لأنه ليس عندنا بأديب ، وليس العيب في موقف غريب كهذا عيباً في الجاحظ ، ولا هو عيب في قضاة التحكيم ، بل الأمر نتيجة طبيعة نشأت عندما اتفق الطرفان في الهدف ، ثم اختلفا في تصور الوسيلة ، اتفقا معاً على أن يكون الناتج المعروض أدباً ، ثم اختلفا على الوسيلة الأدبية .

لقد كان شيكسبير في الأدب المسرحي ما كان ، ومع ذلك لم يعجب نفراً من معاصريه كانت لهم الكلمة المسموعة ، وهم من كانوا يسمونهم «أهل القطنة من رجال الجامعة» ، فأهملوه اهمالاً ممتزجاً بالزراية . ومضت مائة عام بعد ذلك قبل أن يفتح التاريخ الأدبي صفحاته لذلك العملاق ، وأيضاً هنا لم يكن العيب عيباً في شيكسبير ، ولا كان عيباً في معاصريه من أهل الصحافة والتعليم ، وإنما الأمر مرجعه إلى اختلاف الرؤية عند الطرفين . انه إذا وقف رجل على قمة جبل شاهق ، ووقف آخر في جوف الوادي السحيق ، ونظر كل منهما إلى الآخر رأى كل منهما الآخر - لبعد المسافة بينهما - شيئاً ضئيلاً لا يملأ العين تلك اذن هي إحدى الصعاب التي تعترض نزاهة التحكيم الأدبي ، وصعوبة أخرى لا تقل عنها فداحة ، هي تلك التي تنشأ عندما يعمل الأديب على أن تتسج من حوله الطبول والزمور ، إلى أن يسد ضجيجها أسماع المحكمين ، لأنه إذا ضخم اللوي في الاذان ، بات عسيراً كل العسر أن تخرج على مسيرته ، حتى لا تهم

بضعف المعرفة وقلة النوق؟ والعكس صحيح كذلك ، أي انه إذا لم يظهر كاتب عند قضاة التحكيم بالطنين الكافي لامتلاء الأسماع ، أصبح عسيراً كل العسر أن يخرج منهم ناطق يشق الصمت بصوته ، خشية أن يشك في صواب رأيه وحسن تقديره .

ولقد طالعت منذ قريب وصفاً أورده ناقد انجليزي عن أديب مسرحي عندهم ، إذ قال عنه انه « أديب صنعتته وسائل الاعلام » .

وذكرني قول هذا الناقد الانجليزي ، بما كتبه العقاد والمازني في كتابهما « الديوان » عن شوقي والمنفلوطي ، وما كانا يبذلانه من جهود ليحتفظا حولهما بالاتباع الذين يكتبون عنهما في الصحف .

كل ذلك ولم أقل شيئاً بعد عن الصداقات والعداوات التي تنشأ بين أبناء الجيل الواحد ، مما قد يؤثر - بل لا بد أن يؤثر - في أحكام المحكمين ، فإذا أضفت إلى هذه العواطف القطرية في طبيعة البشر ، عاملاً آخر هو العامل المذهبي ، الذي كثيراً ما يميل بقضاة التحكيم على اِثَار المتجانسين معهم على غير المتجانسين ، رأيت كم تراكم العوامل المؤثرة في الحكم الأدبي .

فهل نياس أمام هذه الصعاب من امكان التحكيم التريه في دنيا الآداب ؟ هنالك كثيرون من خيرة النقاد يأخذهم اليأس من ذلك ، ولا يتوقعون أحكاماً موضوعية على نتاج الأقلام إلا بعد أن يمضي الزمان لتختفي عوامل الغيرة والحقد والصداقة والعداوة والدعاية وما إلى ذلك .

والحق اني كثيراً ما ساءلت نفسي : كيف يتكون الرأي الأدبي العام في مرحلة زمنية بعينها ؟ أول ما يتبادر إلى الذهن هو أن الترتيب الطبيعي للأمور واضح ولا يحتاج إلى تساؤل : فهناك الذي يمتاز باتجاه أولاً ، ثم على هذا الامتياز يتكون رأي عام ، لكنني أرجو من القارئ أن يتمهل وأن يستعرض أمثلة من واقع الحياة الأدبية ، وقد يكون له بعد ذلك رأي

آخر في ترتيب المراحل ؟ لأنه قد يرى ما رأيته ، وهو أن عوامل أخرى كثيرة لا شأن لها بجودة الانتاج نفسه ، لا بد أن تسبق تكوين الرأي الأدبي العام فإذا تكون هذا الرأي العام ، جاء بعد ذلك الحكم بجودة الانتاج !! ولقد فطن كثيرون إلى هذا الترتيب المعكوس ، فاهتموا بمسايرته ليتحقق لهم الهدف ؟

وفيم الغرابة ؟ ان الرأي العام في دنيا الأدب يتكون بالطرق نفسها التي يتكون بها الرأي العام في المجالات الأخرى : مجال البيع والشراء ، ومجال المذاهب بكل أنواعها : ان الوسائل التي يروج بها لسلعة من السلع ، كتنوع معين من الصابون أو من صبغة الشعر ، هي نفسها الوسائل التي يروج بها لأدب وكما قد يكون الصابون المروج له صابوناً جيداً بالفعل ، كذلك قد يكون الأدب المهيض له أديباً جيداً حقاً ، لكن ذلك لا يمنع من أن الجودة في الحالتين ربما ظلت خافية عن الناس ، حتى تسبقها وسائل الدعاية ، وتظل تصاحبها لأن الناس مصابون بسرعة النسيان .

وبرغم هذه الصعاب كلها التي أعترف بوجودها معترضة طريق التحكيم الأدبي التزيه ، فلسست من اليائسين ، ما دمتا نتحوط من ضعف البشر ، فنختار للتحكيم من لا مصلحة لهم في معارضة أو تأييد ، ومن يكون لهم المام كاتب بالمجال الذي يحكمون فيه ، وإلا انقلب الأمر الجاد مهزلة ساخرة .

ومن أمثلة مهازل التحكيم ما حدث عندما رشع برتراند رسل سنة ١٩٤٠ ليكون محاضراً زائراً في كلية جامعة صغيرة في مدينة نيويورك ، فرفض مجلس الكلية قبول الترشيح ، بتأثير جماعة ضاغطة كانت لها أهداف أخرى غير العلم وشتونه ، فما كان من الفيلسوف عند نشره لأول كتاب له بعد ذلك [وهو كتابه « بحث في المعنى وصدق القول »] ان كتب تحت اسمه على صفحة العنوان درجاته العلمية ، وأوسمته الشرفية

في المجال الاكاديمي ، واستاذياته الزائرة لأعظم جامعات العالم ، ثم ختم القائمة الطويلة بقوله « وهو مرفوض من كلية مدينة نيويورك أن يحاضر في الفلسفة » قاصداً بذلك أن يقول أن رفض هذه الكلية الصغيرة لشخصه هو من بين علامات التشريف التي تحكم له لا عليه .

وقد لا يصعب على القارئ أن يجد في حياتنا الأدبية أمثلة جرت أحداشها على هذا القرار .

شاعر ينقد نفسه

لم أجد بالأمس جديداً أقرؤه ، فعدت إلى شيء قرأته منذ بعيد ، لأجدي وكأنني أمام فكرة جديدة ، ثم لم تلبث الخواطر أن تقاطرت .

عدت إلى شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ، وديوان الحماسة - كما يعلم القارئ المهتم بتراثنا الأدبي - هو مجموعة من الشعر اختارها أبو تمام ، لتمثل - من وجهة نظره - نموذجاً للشعر الجيد كيف يكون ، ولقد أطلق أبو تمام اسم « الحماسة » على مختاراته تلك ، لا لأن الشعر المختار كله من باب الحماسة ، ولكن لأن شعر الحماسة قد جاء في الديوان أول الأبواب .

بدأت قراءتي بالمقدمة التي قدم بها المرزوقي شرحه لديوان الحماسة هذا ، فإذا الفكرة التي أقول إنها بدت لي كأنها جديدة ، تطالني بارزة وواضحة ، وهي أن الشاعر العربي العظيم أبا تمام ، قد اختار ما اختاره ، على أساس يختلف اختلافاً بعيداً عن الأساس الذي كان هو ينظم عليه شعره ، فكيف نفسر أن شاعراً عظيماً كهذا ، ينظم شعره الخاص من لون ، حتى إذا ما أراد أن يضرب للناس مثلاً للشعر الجيد جعل اختياره من لون آخر ؟

يطرح المرزوقي [شارح الديوان] هذا السؤال في مقدمته ، أو قل إنه سؤال طرح عليه ليجيب عنه ، فأجاب بقوله : « إن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير ، ويقول ما يقوله من الشعر بشهوته » ، فإذا أعدنا قول المرزوقي في عبارة عصرية ، قلنا : إن أبا تمام كان « موضوعياً » في اختياره ، « ذاتياً » في شعره الخاص ، فلقد توخى الجودة وحدها وهو

يختار ، أما حين ينظم شعره ، فلم يسمه بالطبع إلا أن يطلق نفسه على سجيته ، فهو في حالة الاختيار بمثابة الناقد ، وأما في حالة الإبداع فهو شاعر ، ومعنى ذلك هنا هو أن أبا تمام الناقد قد لا يمجبه أبو تمام الشاعر .

ومن ذا بقراً هذه المقارقة عن شاعرنا القديم ، دون أن ترد فوراً إلى ذهنه مفارقة أخرى شبيهة بها ، من الشعر الأوروبي المعاصر ، متمثلة في ت . س . اليوت . ؟ فهو أيضاً شاعر ناقد - ولكن بصورة أخرى ، لأن نقده منشور في فصول نقدية ، مستقلة ، وليس هو مستنتجاً من موقفه وهو يختار نماذج الجودة - فلقد نظم اليوت الشعر من طراز رومانسي ، حتى إذا ما كتب فصوله في نقد الشعر ، كان مشايحاً للطرز الكلاسيكية القديمة ، ولقد سئل في ذلك مرة : كيف يفسر هذا التناقض بين نظريته النقدية وشعره ؟ فأجاب بما معناه أن الناقد ينشد المثل الأعلى ، وأما الشاعر فملتزم بواقعه الذاتي كيفما جاء .

كان أبو تمام في تراثنا الأدبي شاعراً وناقداً [كان ناقداً بطريقة اختياره لما اختاره من شعر سواه] وكان ت . س . اليوت في هذه الدنيا المعاصرة شاعراً وناقداً ، وأن العربي القديم والغربي المعاصر ، ليتشابهان في الموقف ، وذلك لأنهما عظيمان ، والموقف الذي يتشابهان فيه ، هو ضرورة الحياد الموضوعي عند النظر ، فلقد كان يستطيع هذان العظيمان أن يعرضا على الناس موقفاً في نقد الشعر يدافعان به - ولو بطريق غير مباشر - عما يقولانه من شعرهما الخاص ، لكنهما لم يفعلا ، فكان كل منهما صادقاً مع نفسه الداخلية وهو ينظم ، وصادقاً أيضاً مع معايير النقد الخارجية وهو يختار .

والى لأعلم بأن عدداً كبيراً من يتعرضون للنقد الأدبي عندنا اليوم ، يصعب عليهم أن يتصوروا بأن يكون النقد معتمداً على شيء آخر غير الذوق الخاص ، كأنما الناقد رجل أهتمته السماء طريقة للمفاضلة بين جيد وودي ، ولذلك فسوف يقول هؤلاء : ألم يحتكم أبو تمام في اختياره

إلى ذوقه الشعري نفسه الذي كان يحتكم إليه وهو ينظم الشعر ؟

وهو سؤال أورده المرزوقي في مقلمته التي ذكرناها ، وأجاب عنه بما يفيد بأن المسألة في نقد الشعر ليست متروكة لفوضى الأذواق الخاصة ، بل أن لها مفاتيح موضوعية لو أحسن النقاد تطبيقها ، لما اختلف ناقد عن ناقد في تقدير الشعر : أين جيده وأين وسطه وأين رديئه ، وما تلك المفاتيح المعيارية إلا ما أسماه ذات يوم بعمود الشعر !

نعم ، معيار الجودة في الشعر هو مقدار ما يتحقق في القصيدة من ذلك « العمود » ، ولكن مهلاً ! فلهاذا « العمود » المعباري معنى ، أكاد أوقن أنه بعيد كل البعد عما تنوهمه عنه ، فلقد شاع بيننا في عصرنا أن يذكر عمود الشعر هذا بشيء من الزاوية ، عن غير فهم لمعناه ، وما معناه ؟ انه محصلة لسبع خصائص يجب أن تتوافر ، ويقدر توافرها تكون درجة الجودة ، وهي : أن يكون المعنى صحيحاً ، وأن يكون اللفظ جزلاً مستقيماً ، وأن يكون الوصف صادقاً ، وأن يكون التشبيه قريباً ، وأن تكون الاستعارة مناسبة ، وأن تكون الأجزاء ملتصمة بعضها ببعض ، وأن نجيء القافية متساقطة مع اللفظ والمعنى على صورة طبيعية لا تكلف فيها .

وبهذا المعيار « الموضوعي » اختار أبو تمام ، مما يذكرنا مرة أخرى بموقف الشاعر الناقد الغربي المعاصر - ت . س . اليوت - حين أخذ يبين لقرائه في مقالته « التقليد الأدبي والموهبة الفردية » كيف يتحتم أن نجد موهبة الفنان الفرد مكاناً لها في إطار التقاليد ، أو قل بعبارة أخرى ، إنه لا بد من « عمود » يستند إليه الشاعر أو الفنان ، بحيث يكون للتقاليد التاريخية دورها وللموهبة الفردية دورها ، دون أن يطنى أحدهما على الآخر .

والحمد لله ، فإن أكبر شعرائنا اليوم يحققون هذا التوازن ، أو يوشكون أن يحققوه ، لكن همونا تأتي من الصغار ، الذين لا هم من انخفاض الصوت بحيث نتجاهل وجودهم ، ولا هم من سعة الدراية بفنونهم بحيث نغنى بهم .

أما بعد ، فلعلني أردت بهذا كله شيئاً آخر غير الشعر ونقده ، فلا أنا
بالشاعر ، ولا أنا من النقاد المعترف بهم ، لأنني على كثرة ما كتبت في نقد
الأدب والفن ، فلقد كتبت كتابة الهواة لا كتابة المحترف ، ومن هنا -
فيما يظهر - سقطت من الحساب عند السادة الذين يتقنون الحساب .
وإنما أردت بهذا كله أن أضيف قولاً جديداً إلى مجموعة أقوال سابقة ،
أردت بها دائماً أن أفرق للناس بين ذاتية الشاعر وموضوعية الأحكام
العلمية ، فالخلط بين هذين الجانبين في حياتنا خلط قاتل ، فاذهب مع
شعورك ومع هواك وميولك إلى أبعد مدى تستطيعه ، لكن اعلم انك عندئذ
تجول في عالم خاص بك ليس حجة على سواك ، وأما إذا تصدبت لأحكام
عقلية تريد اصدارها على أي شيء مما هو مشترك بين الناس ، فضع أهواءك
عندئذ في صندوق مغلق حتى لا تفسد عليك وعلى الناس حياتهم العقلية .
ولك من جماعة الشعراء أنفسهم قدوة حسنة : شاعرنا العظيم أبو تمام ،
وشاعرهم العظيم البيوت ، الأول من تراثنا ، والثاني من عصرنا ، وكلاهما
يلتقي عند هذه النقطة ، وهي : شعورك أنت شيء وحكمك العلمي على
ما يشعر به سواك شيء آخر .

النقد الأدبي بين عهدين

كنت ذات صباح شتوي أسير على طوار الطريق مسرعاً ، حين مررت ببائع للصحف والكتب ، فرش بضاعته على سطح الرصيف ، وأسند بعضها على الحائط ، ووضع بعضها الآخر فوق قائمة خشبية ، وبعد أن اجتزت المكان لبضخ خطوات خيل لي أنني لمحت بين الكتب كتاباً عنوانه (الديوان) ، فتعثرت خطاي : وعدت لاستوثق مما رأيت ، فإذا هو حقاً طبعة جديدة (هي الطبعة الثالثة) من كتاب (الديوان) الذي اشترك في تأليفه سنة ١٩٢١ عباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازني ، وقد صدر الجزء الأول منه في شهر يناير من ذلك العام ، وصدر الجزء الثاني في شهر فبراير من العام نفسه ، ولم يمض شهران بعد ذلك ، حتى أعيد طبع الجزأين ، ثم كان لا بد للزمان أن يدور فلكه خمسة وخمسين عاماً ، لتصدر للجزأين معاً هذه الطبعة الثالثة التي أراها .

اشتد بي الحنين إلى قراءة شيء كنت قرأته منذ خمسين عاماً ! نعم ! إنها خمسون عاماً مضت منذ قرأت هذا الكتاب لأول مرة ، فإذا لو قرأته اليوم للمرة الثانية ، بعد هذه الفترة الطويلة فاشترت الكتاب وعدت به إلى منزلي لأجعله أول ما أقرأ ، والحق أنني لم أكد أبدأ ، حتى شعرت كأنما ضغطت على مفتاح سحري في «آلة الزمان» ، تلك الآلة التي ابتدعها ه.ج. ولز بجياله لتنتقله على موج الزمن إلى أمام وإلى وراء ، وإلى أي أمد يريد ، شعرت كأنما ضغطت على هذا المفتاح السحري ، لأعود القهقري مع السنين ، فأستعيد منأخاً فكرياً عشناه في العشرينات وما بعدها .

لقد قال العارفون بحق عن هذا الكتاب ، أنه - على صغر حجمه - كان خاتمة لعهد وفاتحة لعهد ، فلقد أراد به مؤلفاه ، لا أن يكون كسائر

الكتب ، بل أرادا به أن يجيء بياناً « عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة » ولقد كانا يطمحان أن يكمله عشرة أجزاء ، لكنهما وقفا عند هذين الجزأين ، وهما يقولان عنه في مقدمته : « انه إقامة حد بين عهدين ، لم يبق ما يسوغ اتصافهما والاختلاط بينهما ، وأقرب ما تميز به مذهبنا ، انه مذهب انساني مصري عربي : انساني لأنه - من ناحية - يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة ، ولأنه - من ناحية أخرى - ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة - ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة ؟ ، ومصري لأن دعائه مصريون ، تؤثر فيهم الحياة المصرية ، وعربي لأن لغته العربية » .

والكتاب مؤلف من فصول في نقد شوقي والمنفلوطي والرافعي ممن تربعوا على عروش الشعر والنثر والبلاغة بمفهوم ذلك الزمن ، وأعجب ما فيه أنه كذلك نقد لزميل لهما في المذهب الأدبي ، هو عبد الرحمن شكري .

قرأته هذه المرة ، فلم يكن كل الأثر عندي اعجاباً خالصاً ، كالذي كان عند القراءة الأولى منذ نصف قرن كامل ، فبقدر اعجابي الذي لم ينقص منه شيء ، فيما يتصل بسعة الأفق وعمق الأغوار عند الناقد العظيمة ، كان نفوري - هذه المرة - من الشتائم اللاذعة الشنيعة التي تحللت السطور بغير داع ، فما الذي يضاف إلى الفكر الإنساني ، أو إلى النوق الأدبي ، أن توصف المجلات التي كانت تنشر اعجاب المعجبين بشعر شوقي ، بأنها - ولهذا السبب - « خرق متنة » ، وأن يوصف الكاتبون فيها بأنهم « حشرات آدمية » ، وأن توصف المادة التي يكتبونها بأنها « خبز مسموم تستمره تلك الجيف التي تحركها الحياة لحكمة كما تحرك الهوام وخشاش الأرض » .

وماذا يفيد القارئ - وكلهم كان قارئاً عندئذ للمنفلوطي - أن يقال لهم عنه انه لا هو بالكاتب ولا بالأديب إلا إذا كان الأدب كله عبثاً في عبث لا طائل تحته ويستطرد الناقد (وهو هنا المازني) ليقول : سمعت

بعض السخفاء من شيوخننا الماتقين يقول : « إن في اسلوبه حلاوة » ولو أنه قال « نعمة » لكان أقرب إلى الصواب ، ولو قال « أنوثة » لأصاب المحز ، ولكن المازني أيضاً هو الذي تصدى للهجوم على زميلهما في المذهب عبد الرحمن شكري ، وكان هجومه من العنف وحرارة الغيظ ما يؤيد الذي كنا سمعناه في ذلك العهد ، بأنه أخذ بالثار لما قاله شكري في نقد المازني .

أقول إني قرأت كتاب « الديوان » بعد هذا العمر الطويل ، لأجد اعجابي بسعة الأفق وغزارة المضمون قائماً كما كان أول عهده ، لكنه اعجاب مصحوب بالضيق لما جاء في السياق من أنواع السباب التي لا تقدم في عملية النقد نفسها ولا تؤخر - استغفر الحق ، بل انها تؤخرها بغير شك .

وهل كان بوسعي إلا أن أقارن بين المناخ النقدي الذي ساد العشرينات ، وما يسود اليوم ؟ لقد كان انطباعي السريع من هذه المقارنة ، أن مناخ اليوم قد اختلف في الوجهين معاً ، فلقد خسرنا في السعة والعمق ، وكسبنا بأن قللت طريقة الشتائم التي تنسج السباب مع خيوط النقد كأنهما اللحمة والسدى ، فلم يعد نقادنا اليوم - والحمد لله - يمزجون النقد بالشتم ، إلا قليلاً .

على أن هنالك نقطتين يلتقي عندهما المصران ، فما نزال حتى اليوم - كما كانوا بالأمس - نحاول أن نقيم الأدباء ورجال الفكر بالدعاية وأن نحطهم بالدعاية أيضاً أو بالصمت عنهم ، دون أن تكون تلك الدعاية أو هذا الصمت مما توجه حالة الأمر الواقع دائماً ، ففي كتاب « الديوان » يوجه المؤلفان هذه التهمة إلى شرقي وإلى المنفلوطي ، فيقولان مثلاً : « إن هذا الرجل يحسب أن لا فرق بين الإعلان عن سلعة في السوق ، والارتقاء إلى أعلى مقاوم السمعة الأدبية والحياة الفكرية ... فإذا استطاع أن يقحم اسمه على الناس بالتهليل والتكبير والطبول والزمور ، في مناسبة وغير مناسبة ، ويحق أو يغير حق فقد تبوأ مقعد المجد وتسم ذروة الخلود . وعفاء بعد ذلك على الافهام والضمائر ... » .

تلك نقطة التقاء بين اليوم والأمس ، ونقطة التقاء أخرى هي انا ما زلنا إلى اليوم على ما كانوا عليه بالأمس ، نخرج بين الموجبة الأدبية الصحيحة ، وبين منزلة الرجل في مناصب الدولة أو فيما يشبهها من مواقع النفوذ والجاه ، وفي ذلك يقول كتاب « الديوان » عن معاصريه : « انهم اعتادوا أن يرتبوا المواهب على حسب الوظائف والألقاب ، فن هؤلاء من كنت تسأله ترتيب الشعراء فيقول لك : أولهم محمود سامي باشا البارودي [لأنه باشا عتيق] وثانيهم اسماعيل صبري باشا [لأنه أحدث عهداً بالباشوية والوزارة] وثالثهم أحمد شوقي بك [لأنه بك متمايز] ورابعهم حافظ بك ابراهيم [لأنه أحرز الرتبة أخيراً] ويلي ذلك خليل أفندي مطران [لأنه حامل نيشان] فطائفة الأفندية والمشايخ وهلم جرا ، كأنما يرتبونهم في ديوان التشريف لا في ديوان الآداب !!! .. » [والناقد هنا هو العقاد] .

لقد أقعدني المرض لفترة لم تطل ، وعادني واحد من الأبناء الزملاء ، فكان بما قاله لي في سياق حديثه ، إن ناقداً - نسيت اسمه - كتب في إحدى مجلاتنا الأدبية ، نسيت اسمها - [وكان نسياني في كلتا الحالتين راجعاً إلى مرضي الذي لم يجعل لي ساعتها وعي الاصحاء ، ولا شأن له بمكانة المجلة أو الناقد] قال لي زائري إن ناقداً هاجمني هجوم الشتم ، وموضع السخرية هو أن ذلك قد حدث في الفترة نفسها التي قيل فيها إن أصحاب الأقلام مدعوون لتكريم زميل لهم بلغ السبعين من عمره ، فعفوت بيني وبين نفسي عن الشتائم وما شتم ، لكنني دعوت الله مخلصاً ، أن تكون هذه حالة طارئة عابرة ، وألا تكون بداية لعودة النقد بالشتائم الذي ساد العشرينات ، وإلا فقد خسرنا ما كسبناه ، وخسرنا معه ما كان عند رجال العشرينات من سعة الأفق وعمق الأغوار .

دور الكتاب في حضارة الإنسان

أرأيتم إلى الإنسان ، كيف نشأ أول ما نشأ على ظهر الأرض انساناً ، كهؤلاء الأناسى الذين نألفهم ، وتؤلف نحن جماعة منهم ؟ لقد كانت لحظة فريدة في مجرى الزمن ، تلك التي انفرجت شفتاه فيها عن أول لفظة ، عن أول صوت نطق به ليرمز - عن طريقه - إلى شيء ! لقد كان الإنسان قبل ذلك حيواناً صامتاً ، ثم أصبح بلفظته الرامزة حيواناً ناطقاً ، هنالك كانت النقلة البعيدة البعيدة ، العميقة العميقة ، من كائن يخرج منه الصوت مهمة لا تفصح ولا تبين ، إلى كائن يصوغ الصوت لفظاً يحمل على موجه المعنى ، « في البدء كان الكلمة » - كما ورد في الانجيل والكلمة فكرة ، والفكرة دالة حتماً على شيء ، كان يقال عن الإنسان انه الكائن الناطق ، فأصبحنا نقول عنه اليوم إنه الكائن الرامز ، بعد أن أجرينا على فاعلية الفكر تحليلاً ، تبين لنا منه ، أن الفكر في صميمه هو عملية من الرمز ، نشير بشيء إلى شيء آخر ، فإذا هذه الإشارة الدالة هي التفكير ، والأغلب أن تكون الأدوات التي نستخدمها للإشارة ألفاظاً تنطق بها ، أو كلمات نرقمها على الورق ، والأغلب كذلك أن تكون الأشياء التي نشير إليها بتلك الألفاظ المنطوقة أو الكلمات المرقومة ، كائنات في دنيا الواقع الذي نعيش فيه .

بهذه الفاعلية الرامزة حدثت النقلة من عجمة الحيوان إلى انسانية الإنسان ، ثم توالى الألفاظ ما اتسعت الخبرة ، حتى كانت اللغة ، منطوقة أول الأمر ، ومكتوبة بعد حين ، ألم تروا إلى الطفل بأي نشوة يهتز كيانه وتلمع عيناه ، بأي فرحة يمزج ويزبط ، عندما يدرك أنه لفظ لفظته الأولى التي تحمل إلى من حوله معنى مفهوماً ؟ كأنما شيء في فطرته يصبح به ، هنيئاً يا بني ، لقد أصبحت بهذه اللفظة الدالة انساناً بالفعل ،

الزمن ، كما يمتد بقاء الفرد الواحد عبر الطفولة والشباب والنضج ، ثم يتابع امتداده في أبنائه وأحفاده إلى يوم الدين ؛ وهذا هو المعنى الذي يقصد إليه الفلاسفة حين يقولون عن الحياة أن جوهرها « زمان » لا « مكان » ، فأنت هو أنت ، مهما تغير موضعك من المكان ، شريطة أن يظل خط الزمن موصولاً معك منذ ولادتك إلى أن يشاء الله ؛ وما تقول عن شخصك الواحد ، قل مثله عن الأسرة البشرية كلها ، فهي أسرة واحدة متلاحمة الفروع مهما يكن مكان أفرادها وشعوبها ، شريطة أن يسري في أوصالها تيار واحد من الزمن .

وثبار الزمن الواحد هذا ، هو تعبير يراد به عملية تطورية واحدة ، بمعنى أن التاريخ إذا كان قد شهد حضارات كثيرة متنوعة ، فلا بد أن نلتبس بينها حلقات الوصل التي تربط حضارة سبقت بحضارة لحقت ؛ فما من حضارة عرفها التاريخ لم تستمد أصولها من سابقتها لتواصل السير بتلك الأصول ما أسعفتها قواها ، لتجيء من بعدها التالية ، فتجعل من نهايات الأولى بدايات لها - وكيف كان هذا التكامل ليحدث لولا الكتاب ؟

٣

الكتاب هو الذاكرة التي تحفظ ما مضى ليكون نقطة البدء لما قد حضر ؛ ماذا كان يحدث لك ، أنت الفرد الواحد ، إذا كان ليلاك يحو حصيلة نهارك ، لتصبح مع الصباح وصحيفة ذهتك بيضاء فارغة ؟ ليس أمامك عندئذ إلا أن تبدأ من نقطة الصفر مرة أخرى ، وهكذا دواليك ليلاً بعد ليل ونهاراً بعقبه نهار ! لكنها هي الذاكرة ، ذلك السر العجيب ، هي الذاكرة التي تجعل أمسك مع يومك ومن بعده غدك ، حياة واحدة تربطها هوية واحدة ؟ وليس الأمر في هذا مقصوراً على الإنسان ، بل يمتد حتى يشمل كل حي ، بل انه ليشمل كل شيء في الوجود كائناتاً ما كان .

إنه لولا قدرة الكائن على حفظ ماضيه ، لاستحال أن يكون لأي كائن تاريخ . تاريخ المجموعة الشمسية هو أن تتعقب أحداثها على مر الزمن منذ كانت وإلى يومها هذا ، وهكذا قل في تاريخ الأرض وتاريخ البحر والنهر والجبل ؛ وأولى من هذا أن تقول القول نفسه عن الكائنات الحية نباتاً وحيواناً ؛ ثم هو أولى أن يقال عن الإنسان أفراداً وشعوباً وإنسانية واحدة موحدة .

وإذا كانت الجوامد تحفظ ماضيها في أصلاها آثاراً يراها العلماء الخبراء ويفهمونها ، فللإنسان فوق هذه الآثار البدنية التي تدل على ماضيه العضوي ، آثار من نوع آخر تنطق بماضيه الفكري ، وأهمها الكتاب ؛ فإذا كنت تعرف عن عقيدتك الدينية وما يتصل بها من شريعة وطرائق عبادة ، لولا أن وجدت ذلك مسطوراً في كتب تركها الآباء عن الآباء ؟ ماذا كنت تعرف عن أهلك ووطنك ؟ بل ماذا كنت تعرف عن يوم مولدك لولا أن شهادة سطرت لتثبت لك ذلك التاريخ ؟

الكتب على رفوفها كائنات خرساء لمن جهل فك رموزها ، ناطقة للقارئ ، فالصفحة منها أمام أبصار القارئ ليست مداداً مخطوطاً على ورق ، بل هي ألسنة تتحرك في الأشداق بلفظ مسموع ، هي مؤلفوها يتحدثون في مسامعنا عبر القرون ؛ لقد أراد الله للصوت البشري ألا ينداح إلى أبعد من أمتار قليلة ثم يتبعثر ويموت ، إلا أن تواتيه صفحة من كتاب ، فعندئذ يطول مرماه حتى يبلغ - مع العابرة الخالدين - أبد الأبدين .

الكتب على رفوفها جمهور ناطق ، فيه من نماذج البشر ما طاب لك أن تحمد ، فيه العابد الناسك ، وفيه الفقيه العالم ، وفيه المرديد ؛ فيه الشاعر ينشد اللفظ الجميل ، والفيلسوف يتعقب في سكية تأملاته ظواهر الأمور إلى أعماق جذورها ؛ من ذا لا يريد أن يلحم قيسات من « طيبة » الفراعنة في مجدها أيام الكرنك ، ومن « أثينا » اليونان في عزها أيام الأكاديمية ،

واللوقيون ، ومن « بغداد » العرب في عنفوانها أيام الرشيد والمأمون ؟ اذن
هلم إلى هذا العالم المسحور ، عالم الكتب ؟ أدر الغلاف هنا فأنت في
طيبة أو أثينا ، أو أدره هناك وأنت عندئذ في بغداد المجد والأبهة والجلال .

II

الكتاب لسان اليد ، وسفير العقل ، وعدة المعرفة ؛ هو صلة الناس عند
الفرقة ، وأنس المحدثين على بعد المسافة ؛ هو مستودع السر وديوان
الحضارة .

ولو اقتصر أمر الكتاب على لغة صاحبه لاقصر مداه على داره وأهله ؛
لكن جاءت الترجمة من لسان إلى لسان ، فجعلت كل كتاب - كالتأ
ما كان مصدره - ملكاً للبشر أجمعين ؛ تعالوا معي سوية نقضيها في
« بيت الحكمة » الذي أنشأه المأمون في بغداد ليكون داراً للترجمة عن كل
ثقافات الأولين ؛ انظروا ! هذه هي فلسفة اليونان وعلومهم قد جرت على
الصفحات عريية ، وتلك هي ثقافات مصر والهند وفارس قد جاءت
لتكون منذ اليوم ملكاً للعقل العربي يستخدمها كيف شاء ؛ أخذاً وتحويراً
وتعديلاً ، فما هو إلا أن ولدت للدينيا ثقافة جديدة ؛ وبالترجمة مرة أخرى ،
نقلت هذه الثقافة العربية إلى أوروبا القرون الوسطى ، فإذا بنهضة عندهم
تشرق شمسها مؤذنة بحضارة جديدة ، هي التي يعيش العالم اليوم في
امتداد رحابها .

ولننظر نظرة خاطفة إلى القليل من حضارة عصرنا هذا ، الذي تحيا
فيه الأمة العربية اليوم حياتها ، لئرى كم هي مدينة فيه إلى الترجمة من
اللغات الأخرى ، كأنما تلك اللغات أرادت أن تقتص من العربية ما ترد
به ديناً على تلك اللغات لها منذ قديم ؛ فإذا كنا نعلم في مدارسنا وجامعاتنا ،
وماذا كانت تنشر صحفنا وكتبنا ومجلاتنا ، وكيف كانت تدار مصانعنا
ومتاجرنا ، بل كيف كانت لتقام لنا دول وحكومات ومؤسسات وضروب

من الرياضة اللهو ، إذا لم تكن قد ترجمنا إلى لغتنا حضارة عصرنا من شاء لهم القدر أن يملكو اليوم زمامها ؟

ولعل البكرة الأولى في ذلك كله ، كانت هي التي وضعها في مصر رفاعة الطهطاوي فيما أسماه « مدرسة الألسن » في الثلث الأول من القرن الماضي ، فقد أغلق هذا الرائد باب معهده على طلابه ، لا يشهدون نور الطريق قيل أن يترجموا عن الفرنسية والإيطالية كذا وكيت من عيون الحضارة الغربية ، ولم تكن الترجمة عن الإنجليزية قد بدأت عندنا بعد ، ومن ذا يتصور الطهطاوي في جلسته تلك يجب لنا من أفكار العصر ، ولا يتذكر نظيره حين به اسحق في جلسته الماثلة في « بيت الحكمة » أيام المأمون ؟ وهكذا كان الكتاب نافذة أطل منها العرب القدماء على دنياهم الفكرية .

ثم كان نافذة أطلت منها أوروبا القرون الوسطى على دنيا العرب الفكرية ، ثم بات لنا نافذة نطل منها بدورنا على دنيا الفكر في أيامنا هذه وفوق أن يكون الكتاب نافذة للحضارات تنتقل الحضارات خلالها من مكان إلى مكان حتى تعم العالم كله ، فالكتاب هو الذي تتجسد فيه الحضارات والثقافات جميعاً ؛ بماذا نجيب لو سئلت : أين حضارة الهند القديمة وثقافتها ؟ انك لا بد قائل عندئذ : هي في الماهاباراتا والوباناشاد ، أو سئلت : وأين حضارة اليونان الأقدمين وثقافتهم ؟ فسوف نجيب : هي في محاورات أفلاطون ومنطق أرسطو وأمثالهما ؛ أو سئلت : أين أجد ثقافة العرب الأقدمين ؟ فيكون الجواب شيئاً كهذا : انك واجد تلك الثقافة عند الخليل في القرن الثامن ، وعند الجاحظ في القرن التاسع ، وعند التوحيدي في القرن العاشر ، وعند أبي العلاء أو الغزالي في القرن الحادي عشر ؛ وهكذا لا سبيل إلى لقاء الثقافات إلا أن نراها مكتفة مبلورة في كتاب أو كتب .

وبعد هذا ، فكيف يحاور رجال الفكر بعضهم بعضاً على مبعده

بينهم من مكان أو زمان ؟ انهم يفعلون ذلك عن طريق الكتب ، فما هو ذا أرسطو يكتب رسائله المنطقية في القرن الرابع قبل الميلاد ، ويطلق عليها « الأورجانون » - أي آلة التفكير - فيرد عليه فرانسيس بيكون في القرن السادس عشر بعد الميلاد بكتابه « الأورجانون الجديد » ليدحض دعواه وليقيم للناس مكان البناء الأرسطي بناء جديداً ؛ وهذا هو الغزالي يكتب في مشرق الوطن العربي كتابه « تهافت الفلاسفة » فيرد عليه ابن رشد في مغرب الوطن العربي بكتابه « تهافت التهافت » بعد ما يقرب من قرن كامل ؛ والحق انها لمن أمتع اللذائذ العقلية أن تصبر نهر الزمان مع هؤلاء المفكرين جيئة وذهوباً ، ترى كيف يجادل بعضهم بعضاً فوق رؤوس الزمان وبرغم حواجز المكان ؛ نعم ، هي من أمتع لذائذ الكتاب أن يفك عنك قيود الزمان والمكان فتحس كأنك قد أصبحت مع اللامتناهي في عالم الخلود .

•

أما بعد ، فن الذي أنشأ لنا هذا الكائن العجيب ابتداءً ، ثم رعاه تطوراً ونماءً ؟ وأعني الكتاب ؟ هذا الكتاب الذي يحدد للرأي معالم الطريق الحضاري من أوله إلى آخره إذا كان له أول وآخر . فكر في أي حضارة شئت ، أو في أي مرحلة من حضارة ، تجد بداً بكتاب وانتهت بكتاب ، ثم أخذت سبيل حياتها فيما بين الكتابين بمجموعات من كتب تبث فيها الأنفاس وتملأ خلاياها بالغذاء : سل متى بدأت حضارة اليونان الأقدمين ومتى انتهت ؟ الجواب : بدأت بالياذة هومر وانتهت بالأناجيل ؛ ثم سل : متى بدأت أوروبا الحديثة ومتى انتهت ؟ الجواب : بدأت بكتاب نيوتن في مبادئ الفزياء وانتهت بظهور فلسفة هيجل ؛ وكذلك بدأ الإسلام بكتاب الله ، وإن الله لحافظه بأذنه فلا ينتهي بكتاب سواه .

وأعود فأسأل من ذا الذي أنشأ لنا صناعة الكتاب ، فلا يكون الجواب عندي إلا أن أقول : إنها الإنسانية بأسرها ؛ فلقد ألفنا أن نرى الكتاب مطبوعاً ، فننسى أن مرحلة الطباعة هذه لا تزيد على جزء من عشرين جزءاً

هي تاريخ صناعة الكتاب ؛ قبل الكتاب المطبوع كان النساخون ينسخون بأيديهم ما شاءوا هم أو شاء لهم أصحاب المال أن ينسخوه لهم ؛ وانها المقارنة متممة أن توازن بين المهدين في تاريخ الكتاب : ما بعد المطبعة وما قبلها ؛ فقبلها ندر الفث وكثر النفيس ، لأنهم - بالبداية - لم يريدوا أن يضع عناء النسخ فيما لا يستحق العناء ، وأما بعد المطبعة فقد قل النفيس وكثر الفث حتى لتبحث عن ذلك النفيس فتجده واحداً من كل ألف كتاب ؛ وقبل المطبعة كانت المادة المكتوب عليها من المتانة بحيث تضمن لها ما يشبه الخلود ، وأما بعدها فالورق كثيراً ما يفسد لأول شعاع من الضوء يقع عليه ؛ وعرف الناس ذلك ، فعوضوا عن سرعة الفساد بكثرة النسخ المطبوعة ، كأنه عالم الذباب ، يعوض ضعف البنية بسرعة التكاثر ؛ ولكن هل كان من هذا التكاثر السريع يد ؟ ان قراء الكتب اليوم لم يعودوا كما كانوا ، قلة قليلة ممتازة ، بل هم الكثرة الكثيرة التي تشمل الناس جميعاً أو تكاد ؟ لقد انقضى عهد كانت القدرة على الكتابة والقراءة فيه كالكهانة ، مقصورة على من يستطيع بالكلمة أن يستنفر ملائكة الرحمة أو شياطين العذاب كلما أراد ، وجاء عهدنا هذا وفيه الأمية محوكة عن معظم أهل الأرض ، فالكل قارئون ، ومن ثم تفاوتت مادة القراءة في الكتب من البساطة البسيطة في أدنى الهرم إلى العمق العميق عند قمته ؛ فليس هو من قبيل النقد الساخر أن نقول إن النفيس من الكتب قد بات كتاباً واحداً من كل ألف كتاب ، بل هو من قبيل الوصف الذي يقرن الظاهرة بعصرها ؛ ولم يكن الكتاب ليؤدي دوره الحضاري خير أداء ، لو ترك الجماهير القارئة في عصر الديمقراطية هذا بغير مقروء ، متعالياً وحده هناك في صلف لا يخاطب إلا رؤوس القمم ؛ وكل ما يحق لنا أن نطالب به هنا ، هو أن يجود الكتاب عند كل طبقة قارئة بما يناسبها ، كسنة الحياة في سلم الأنواع ، فليس يعيب القبط أن يكون قطعاً ولا يكون أسداً ؛ وأنتي لأذكر هذه الملاحظة عابراً لمن يتحدثون عن الكم والكيف في الكتب ، بغير دقة ولا حساب .

وعند هذا الموضع من الحديث يجيء ذكر القراءة ، فإذا تجددت خزان الدنيا من الكتب إذا لم يكن لها قارئ ؟ قال الله - عز وجل - لنبيه - عليه السلام - : « اقرأ ... » ثم جعل هذا الأمر قرآناً ، بل جعله أول التنزيل ومستفتح الكتاب ؛ ألا ان الشوط لا تم مراحلها إلا بقارئ ، فأول الطريق فكرة ، وثانيها قلم و لوح ، وثالثها ضروري قارئ يتلو ما قد خطه القلم ؛ كان الكتاب في كل عصور التاريخ هو الشر الذي يلهب الافئدة ، فتثور لتغير الجوانب القبيح من وجه الحياة بجانب أفضل منه ؛ اقرأ تاريخ الثورات في شتى أوضاعها وكل ألوانها ، تجد الثورة مسبوقة دائماً بكتاب ؛ وهل كانت الثورة الفرنسية - مثلاً - لتشتعل بغير فولتير ؟ أو الثورة الأمريكية بغير جون لوك وتومس بين ؟ وهل كانت الثورات العربية ليضطرم لها أوار بغير حملة الأقلام في الكتب والصحف ، أو بغير سادة الكلمة من خطباء المنابر ومن الشعراء ؟ ولكن ذلك كله يحتاج بالضرورة إلى عين تقرأ وأذن تسمع وعقل يفهم ويعي .

على أن الكتب ليست كلها سواء ، لا في الوسيلة ولا في الهدف ، فقد تكون أنا وسيلة تسلية للمعتزل ، ينشد بها أجزاء الفراغ ، وأنا آخر للدعي المظاهر ، يريد أن يجد ما يزهى به في حلقات السمر ، لكن أهمها ما يكون لزيادة القدرة في جانب من جوانب الحياة النافعة ؛ وأن من الكتب - كما قال فرانسيس بيكن - ما يكفيه أن يذاق بطرف اللسان ، ومنها ما ليس يحتاج إلى أكثر من أن يزدرد ابتلاعاً ، ولكن منها كذلك ما لا بد فيه من التمهّل في المضغ الجيد والتمثل ، ليسري غذاؤه في شرايين الجسم وخلياه ؛ فأما ما يكفيه أن يذاق بطرف اللسان فهو الكتاب الذي تقرأ منه صفحة وتهمل صفحات ، حين تراه يحط القول مطاً سقيماً ، وأما ما يزدرد ابتلاعاً ، فهو الذي تتصفحه سريعاً ، فيقع بصرك منه على كل صفحة من صفحاته ولكنه يقع في علو سريع ، وأما النوع الثالث الذي هو حقيق

بأن يقرأ على مهل وفي بقطة واعية ، فهو القلة النادرة التي من شأنها آخر الأمر أن تبدل وجه الأرض تبديلاً .

٧

نعم ! لم تكن الحضارات كلها قائمة على كتاب ، لكن أدومها أثراً وأرسخها جذوراً هو ما كان ؛ ففي المراحل الحضارية التي اعتمدت على روايات الرواة ، لم يسلم الأمر من التشويه والضبايح ؛ هذا هو الشاعر العربي ذو الرمة يقول مخاطباً عيسى بن عمر (مولى خالد بن الوليد وكان إماماً في النحو واللغة) : « اكتب شعري ، فالكتاب أحب إلي من الحفظ ، لأن الأعرابي ينسى الكلمة ، وقد سهر في طلبها ليلته ، فيضع في موضعها كلمة على وزنها ، ثم ينشدها الناس ؛ والكتاب لا ينسى ، ولا يبدل كلاماً بكلام » .

واممحوا لي أن أقرأ لكم أسطراً مما قاله عن الكتاب علم من أعلامه القدامى ، وهو الجاحظ ، فقد قال مما قال :

« ... إن شئت ضحككت من نوادره ، وإن شئت عجبكت من غرائب فرائده ، وإن شئت ألهتك طرائفه ، وإن شئت أشجنتك مواعظه ؛ ومن لك براعظ مله ، وبزاجر مفر ، وبناسك فاتك ، وبناطق أخرس ، وبيارد حار ؟ ... من لك بشيء يجمع لك الأول والآخر ، والناقص والوافر ، والخفي والظاهر ، والشاهد والغائب ، والرفيع والوضيع ، والفت والسمين ... متى رأيت ناطقاً ينطق عن الموتى ، ولا ينطق إلا بما تهوى ؟ آمن من الأرض ، وأكتم للسمر من صاحب السر ، وأحفظ للوديمة من أرباب الوديمة ... »

ثم يخاطب الجاحظ رجلاً عاب الكتاب ، فيقول له : عبت الكتاب ، ولا أعلم جاراً أبر ، ولا خليطاً أنصف ، ولا رفيقاً أطوع ... ولا صاحباً أظهر كفاية .. ولا أقل امللاً .. وغيبة .. وتصلفاً وتكلفاً ... من كتاب ؛ ولا أعلم قريباً أحسن موافاة ، ولا أعجل مكافاة ، ولا أحضر معونة ،

ولا أخف مؤونة ، ولا شجرة أطول عمراً .. وأطيب ثمرة .. من كتاب ..
الكتاب صامت ما أسكنه (بتشديد التاء المفتوحة) ، وبلغ ما استنطقته ؛
ومن لك بمسامر لا يتدبك في حال شغلك ؟ ... ولا يحوجك إلى التجميل
له ؟ ... ومن لك بذاثر ان شئت جعل زيارته غيباً ... وان شئت لزمك لزوم
ظلك ؟

والكتاب هو الذي ان نظرت فيه أطال أمتاعك ، وشحد طباعك ،
وبسط لسانك ، وجود بنائك .. ومنحك تعظيم العوام وصداقة الملوك ؛
وعرفت به في شهر ما لا تعرفه من أفواه الرجال في دهر
والكتاب قد يفضل صاحبه ... فهو يقرأ بكل مكان ، ويظهر ما فيه
على كل لسان ، ويوجد مع كل زمان ، على تفاوت ما بين الأعصار ،
وتباعد ما بين الأمصار ...

فناقلة اللسان وهدايته ، لا يجوز أن مجلس صاحبه ، ومبلغ صوته ؛
وقد يذهب الحكم وتبقى كتبه ، ويذهب العقل ويبقى أثره ؛ ولولا ما
أودعت لنا الأوائل في كتبها ، وخلدت من عجيب حكمها ، ودونت من
أنواع سيرها ، حتى شاهدنا بها ما غاب عنا ، وفتحنا بها كل مستغلق
كان علينا ، فجمعنا إلى قليلنا كثيرهم ، وأدركنا ما لم نكن ندركه إلا
بهم ، (لولا ذلك كله) لخس حظنا من الحكمة ، ولضعف سبيلنا إلى
المعرفة .. .

ذلك هو الكتاب وذلك هو شأنه ، لكنني أكرر القول هنا ، بأنه لا بد
للكتاب من قارئ ، ثم لا بد لهذا القارئ من فن القراءة ؛ نعم ، فالقراءة
فن يكتسب بالدربة والمران ، ورب قارئ لم يخرج من كتاب قرأه إلا
بعنوانه ، وحسناً إن فعل ؛ أما القراءة بمعناها الصحيح فهي أن تكون
حواراً صامتاً بينك وبين ما تظالعه ؛ صور لنفسك دائماً أن الكتاب بين
يدك هو إنسان يحدثك بما يرى ، فلا بد أن تنصت وتحسن الانصات ،
لا ابتغاء تكذيبه دائماً ، أو تصديقه دائماً ، بل ابتغاء حوار سقراطي بناء

بينك وبينه لعلكما معاً تصلان إلى صواب يطمأن اليه ؛ فكما يقول ييكن :
اقرأ لا لتنفص وتدحض ، ولا لتصدق وتسلم بلا جدل ، ولا لتزود نفسك
بموضوعات تظهر بها على أقرانك في نقاش ، بل اقرأ لتزن الأمور بميزان
عدل بقية الوصول إلى حق .

ويجمل بنا في هذا الموضع أن نضيف تحذيراً لم يفت ييكن أن يضيفه
وهو بصدد حديثه عن قراءة الكتب ، وهو أن في الناس رجلين : فرجل
غمس نفسه في دنيا العمل غمساً حتى لا تبقى له بقية لكتاب ، وآخر
استفد حياته في مطالعة الكتب حتى لا تبقى له منها لحظة يقضيها في عمل
مفيد ، وكلا الرجلين على ضلال ، لأن القارئ الدارس لا مندوحة له عن
وضع دراسته موضع التنفيذ ليحد من شطحها في عالم الأوهام ، وكذلك
العامل صاحب التنفيذ والإنجاز لا بد له من دراسة يقتات منها فكراً ينفع
دنياه العمل ؛ فلئن كانت القراءة الدارسة تهذب من فطرة الإنسان جانحة
بها نحو الكمال ، فلا شك أنها هي الأخرى تهذب بالخبرة العملية فتعلو بها
منزلة وتسمو ؛ ان القراءة لذاتها قد تبهر السذج البسطاء ، وهي موضع
ازدراء وسخرية من رجال العمل ، واذن فلا خير فيها هؤلاء وأولئك
جميعاً ، وإنما يفيد منها الحكماء لأنهم يستخدمونها في ميادين الحياة
العملية ؛ ولنلاحظ هنا أن القراءة – مجرد القراءة – لا تعلمنا كيف ننقلها
إلى دنيا العمل والسلوك ، وإنما يحتاج الأمر إلى وقفة الحكماء فهتدي إلى
سواء السبيل ، ذلك أن قدراتنا وهي على فطرتها كالأعشاب وهي على
فطرتها ، كلاهما يحتاج إلى تشذيب وتهذيب ، فالأعشاب يشذبها مقص
البستاني ، وقدراتنا تهذبها القراءة الواعية .

اقرأ ، وناقش ما قرأته مع نفسك أو مع سواك ، ثم أخرج بما قرأت
إلى عالم الأشياء ؛ بالقراءة يحسن تفكيرك إنساناً . وبنقاش تستيقظ
لمواضع النقص ومواضع الكمال ، ثم بالتطبيق تبلغ بالفكرة حدود الدقة
واليقين .

ولا ندع الحديث عن الكتاب والحضارة دون أن نذكر مرحلة حضارية أخيرة من مراحل سيره ، مرحلة هامة وخطيرة ، الله أعلم بمداهم الذي يمكن أن تبلغه في مستقبل الأيام ، وتلك هي مرحلة التسجيل الصوتي للكتاب ؛ فقد بات مألوفاً اليوم أن يسجل المؤلف كتابه على أشرطة ، حتى ليجوز القول إننا ربما نكون مقبلين على انشاء مكتبات بأسرها قوامها تسجيلات صوتية ، وعندئذ تنتقل من شوط ثقافي كانت فيه كتابة وقراءة ، فيد تكتب بالقلم وعين ترى ما قد كتب لتقرأه ، إلى شوط جديد يسوده شريط واستماع ، فتحل الأذن محل العين ؛ وبعد أن كنا نقرأ للكتاب بأصواتنا نحن ، ترك الكاتب ليقراً لنا بصوته ؛ وهنا يتحول معنى الأمية ، فلا يكون الأمي هو من لا يعرف القراءة والكتابة ، بل هو من حيل بين سمعه وبين الشريط المدار .

لكنني أعتقد عقيدة راسخة بأنه إذا كان من النافع أن يضاف إلى الكتاب وسائل أخرى ، فسوف يظل مدار الثقافة العليا الكتاب ، فأولاً - سيظل الكتاب وعاء للثقافة الموروثة التي لا ثقافة بغيرها ، وثانياً - سيظل الكتاب مجالاً وحيداً للعلوم المتقدمة التي تتحدث بلغة الرياضة ورموزها ، ويكفي هذان العاملان فصلاً في الأمر حاسماً .

ومع ذلك فلا بد من التطور بالتأليف - وخصوصاً في مجال الأدب - مع مقتضيات هذا العصر ، عصر التقنيات (التكنولوجيا) فقد بات حتماً على كثير من الكتاب أن يوائموا بين إنتاجهم ، وبين وسائل النشر الجديدة : السينما ، والراديو ، والتلفزيون ، وهذا هو بالفعل ما يحدث ؛ ولعلنا نذكر كيف أن أدباء الجيل الماضي وما قبله ، حين رأوا الصحافة وسيلة وحيدة للنشر ، واءموا بين إنتاجهم الفكري وبين المقالة الصحفية ، بحيث جاء الجزء الأكبر من مؤلفاتهم مجموعات من مقالات نشرت في الصحف ثم جمعت ! فلا عجب أن نرى أدباء هذا الجيل يكتبون ما يكتبونه ونصب

أعينهم وسائل النشر الجديدة ، ومع ذلك فالكتاب ما زال أملهم في البقاء .
ومن نتائج العصر التقني هذا أيضاً ، تصوير الكتب الضخمة في
مصورات ضئيلة الحجم ، حتى لينحصر المؤلف الكبير فيما لا يزيد حجماً
عن علبة الكبريت الصغيرة ؛ وفي حديث لي ذات يوم مع مدير مكتبة
الكونجرس في واشنطن - ولعلها أضخم مكتبة في الدنيا بعد مكتبة المتحف
البريطاني بلندن - أنبأني أن كتب مكتبته تلك كلها ، يمكن ضغطها في
مصورات لا تشغل أكثر من غرفة واحدة ، ولكن ما تختصره من مكان
الكتب ، نطلب أكثر منه للأجهزة التي لا بد منها عندئذ ، ليتمكن القارئون
بها قراءة تلك المصورات ؛ ومعنى ذلك أن الكفة ما زالت راجحة في
صف الكتاب .

هكذا نرى أن الكتاب والحضارة طرفان يتبادلان الأثر والتأثير ، حتى
ليمكن القول بأنه لا كتاب بلا حضارة ، ولا حضارة بغير كتاب .

محاكمة الأدباء

الحاجز الذي يفصل اليقظة عندي عن الحلم : كثيراً جداً ما يكون حاجزاً رقيقاً شفافاً ، كأنه حاجز من الزجاج الصافي الذي تحسبه العين هواء وما هو بهواء ، إذ كثيراً ما يختلط في ذاكرتي الحلم باليقظة ، فلا أدري - فيما بعد - أكان المشهد الذي أمام ذاكرتي ، مأخوذاً من الحياة الواعية أم كان مأخوذاً من حلم رأيته في نعاس ، ولست أعلم حتى هذه الساعة إن كان مرد ذلك إلى ضعف الإدراك اليقظان ، أم كان مرده إلى قوة الحلم ونصوعه ! والأغلب في تلك الحالات التي يشتد فيها وضوح الحلم ، أن أكون قد أويت إلى فراشي ، والذهن مشغول بفكرة وردت خلال ساعات النهار .

ولقد حدث منذ قريب أن قرأت لمحدث حديثاً أخذ يلقي فيه الأحكام على طائفة من الناس ، هل يسمح لهم بالدخول في دنيا الأدب أو تغلق دونهم أبوابها ، فكأنني رأيت ذلك المتحدث وقد أخذ بمفاتيح اللجنة في يديه ، ليرضى عمن يشاء وليغضب على من يشاء ، وكنت على علم منذ أمد ليس بقصير ، أنني ممن لا يظفرون عنده بالرضا ، وكان ذلك قبل أن أجري حديثه ذلك في أنهار الصحف ، ومع ذلك - وأقول الحق - فلم ازد له إلا حياً ، لكن جاء حديثه ذلك عن غيري من رجال الأدب ، فشغلني ، خشية أن يكون الرجل على صواب ، فسألت نفسي [وكنت في لحظة السؤال قد أويت إلى الفراش] ترى ما معيار الرجل في فهمه للأدب ؟ ولم يكده يأتيني الجواب بأن معياره هو اما أن تكون كاتب قصة ومسرحية فتكون أدبياً ، واما ألا تكون فلا تكون .. ودخلت في نعاس ، وجاء الحلم ليستأنف الحوار .

رأيتني في محكمة ، وكان صاحبنا هو الذي انتشع بوشاح القضاء ، وجلس على منصة القاضي ، ولم يكن على المنصة قاض سواه ، لكن جلس إلى يمينه رجل وإلى يساره آخر ، عرفت فيما بعد أن الجالس إلى اليمين مكلف بإعداد فرائض الاتهام ، وأن الجالس إلى اليسار واجبه أن يسجل في دفاتره نصوص المجادلات في أثناء المحاكمة ، والذي عجمت له حقاً ، هو أن المتهمين الذين اجلسوا وراء القضبان ، كانوا خليطاً عجيباً من قدماء ومحدثين ومعاصرين ، فتركت كل ما حولي وأخذت أتفرس في وجوههم وثيابهم وحالاتهم التي أستشفها من ملامحهم ، والطريقة التي جلس بها كل منهم ، لأنهم لم يكونوا في ذلك سواء ، ولكنة ما خالطت هؤلاء الناس فقد عرفتهم ، أو عرفت معظمهم ، برغم طول الغياب بالنسبة إلى بعضهم ، عرفت منهم - في يقين - الجاحظ ، والتوحيدى ، والمهذبانى ، وفرانسيس بيكون ، ومونتيني ، وأديسون ، وأولدس هكسلى ، وطه حسين ، وميخائيل نعيمة ، وأمين الريحانى .. ولم يكن هؤلاء كل من جىء بهم إلى المحاكمة بل كان معهم أفراد آخرون لم أذكر أنى رأيته قبل ذلك .

جىء هؤلاء إلى المحاكمة أمام القاضي الذي بدأ الجلسة بكلمة رفع بها شعار الأخلاق في دنيا الأدب ، فلأخلاق في عالم الأدب والفن أصول قد تختلف عن قواعد الأخلاق السارية بين الناس في حياتهم العامة ، ولما كان لكل مجموعة عرفها التاريخ من القواعد والقوانين ، مبدأ عام تنبع منه تلك المجموعة ، فالمبدأ العام في دنيا الأدب هو القصة والمسرحية ، فن لم يحترم هذا المبدأ المقدس ، ثم اجتراً رغم ذلك فعد نفسه - أو عده الناس - أديباً ، كان مزوراً وحق عليه العقاب الذي نصت عليه مواد القانون في حوادث التزوير ، وهؤلاء الناس الذين جمعتهم شرطة « الآداب » اليوم للمحاكمة ، هم جميعاً من المزورين الذين دخلوا جنة الأدب بغير حق .

ونودى على المتهم الأول : عمرو بن بحر الجاحظ ! وجاء الرجل من قفص المتهمين ، ليمثل أمام القاضي ، وقرأ أمامه المكلف بقراءة الاتهامات ،

قرأ تهمة - والتهمة متشابهة بالنسبة إلى الجميع ، إذ جميعهم دخل رحاب الأدب وليس في يمينه قصة ولا في يساره مسرحية - وكان قارئ الانهام - والحق يقال - على شيء من الدقة ، لأنه استثنى من أعمال الجاحظ عملاً واحداً (هو البخلاء) وأما ما عدا ذلك فهو من باب التزوير :

- القاضي : أنت يا أبا عمرو متهم بالتزوير ، لأنهم قد أدخلوك في زمرة الأدباء عطفاً عليك ، بسبب شيخوختك من جهة ، وبسبب الطريقة المحزنة التي لفظت بها أنفاسك الأخيرة ، من جهة أخرى ، فالمحكمة إذ تذكر لك شرف أن تموت تحت أحمال الكتب التي وقعت على جسدك العليل وهو راقد في فراش المرض ، فإن المحكمة برغم ذلك لا تجد لك ما يبرر أن يحشروك في جماعة الأدباء بغير حق .

- الجاحظ : لكنني يا سيدي القاضي كتبت كتاب « الحيوان » ...

- القاضي : هذه هي تهمة الأولى ، ما للحيوان والأدب ؟

- الجاحظ : إنها موسوعة ضخمة يا سيدي القاضي ، لم تقتصر على الحيوان برغم عنوانها ، ففيها ما شئت من ..

- القاضي : هل ورد فيها تحليل لشخصيات « سوسو » و « شوشو » و « ميمي » ؟

- الجاحظ : فيها يا سيدي القاضي تحليل للكلب والديك و ...

- القاضي : الكلب والديك ؟ !

- الجاحظ : نعم يا سيدي : لقد أفضت القول في تحليل الكلب والديك ، حتى استغرق مني ذلك ما يقرب من كتاب كامل ، يمكن أن تطلقوا عليه بلغة عصركم هذا اسم « قصة » أو « رواية » أو « حكاية » أو ما شئت .

- القاضي : إذن فقد فالتك المعنى الحقيقي للأدب !

- الجاحظ : لا ، لا أبداً ، لقد أقسمت اليمين أمام المحكمة بأن أقول

الحق كل الحق ولا شيء إلا الحق ، والحق يا سيدي القاضي هو أن معنى الأدب لم يفتني ، ويكفي أن أكون قد كتبت في ذلك كتاب « البيان والتبيين » .

– القاضي : أفهمني يا رجل ! ليس لهذه الأشياء رخصة الإبداع الأدبي ، ثم إنها فوق ذلك ينقصها الصلة بالجمهور !

– الجاحظ : أستاذكم يا سيادة القاضي في أن أقول ، إن أحد المستشرقين قد فطن فيما كتبه إلى أشياء لم يفتن لها – لسوء الحظ – أحد من النقاد العرب ، وهو أن محاورة الكلب والديك في كتابي « الحيوان » ، وأن أوهمت القارئ بأنه كلام من خصائص الحيوان ، فهي في الحقيقة رمز إلى أوضاع سياسية في العصر الذي عشت فيه ، فإذا لم يكن للجمهور شأن بذلك فإذا اذن يكون شأنها عندكم ؟

– القاضي : يظهر أنك كثير اللجاجة مولع بالجدل ، وقد رأيت المحكمة أن تخفف عنك الحكم ، تأسيساً على براعتك في تصوير البخلاء من جهة ، وعلى سوء حالتك الصحية من جهة أخرى ، لكن يجب عليك أن تعلم ، أن كل هذه الأعمال التي خدعت بها تاريخ الأدب ، من بيان وتبيين إلى حيوان وغير ذلك ، ليست من الأدب في شيء ، .. نادوا المتهم الثاني ، وليكن هذه المرة من المتهمين المخراجات .

فتردي على فرانسيس سيكون :

– نائب الاتهام : [هامساً إلى القاضي] أقترح أن يتأدى معه ميشيل مونتيني ، أولاً ، ليكون ييكون ممثلاً للزورين من أدباء الانجليز وليكون مونتيني ممثلاً للزورين من أدباء الفرنسيين ، وثانياً – لأن كلا منهما كان – مثل سيادتكم – قاضياً ، وثالثاً – لأنهما معاصران ، ورابعاً – وهو الأهم – لأنهما من كتاب المقالة التي يزعمان أنها من الأدب ..

ونودي ميشيل مونتيني ، ووقف إلى جانب فرانسيس سيكون .

- القاضي : [بصوت مسموع للحاضرين] لا بأس ، لا بأس ..

- القاضي : اتما مزوران بالميزان الأدبي الصحيح ، أغويتهم المؤرخين حتى وضموكم في جماعة الأدباء ، مع أن أحداً منكما لم يكتب لا القصة ولا المسرحية ، ماذا تقول في ذلك يا فرنسيس ؟

- سيكون : لعل سيادة القاضي يعلم غني أنني رجل يبدأ معالجة القضايا بالجانب السلبي لينهي تلك المعالجة بعد ذلك بالجانب الإيجابي من القضية المطروحة ، وأستاذن سيادتكم في الرد على سؤالكم بهذا الترتيب نفسه ، فمن الناحية السلبية يا سيادة القاضي ، أقول : لو صح معياركم لما كان للانجليز أدب قبل القرن الثامن عشر ، ولما كان لكم أنتم - وأعني الأمة العربية - أدب قبل القرن العشرين .

- القاضي : كيف ذلك ، ألم يكن في إنجلترا أدب قصصي وأدب مسرحي قبل ذلك ؟ اترك الحديث عن الأمة العربية ، فغيرك من العرب أقدر منك على ذلك .

- سيكون : صحيح أن الأدب المسرحي قديم في التاريخ ، وأما القصة يا سيادة القاضي فلم يكن لها وجود قبل صموئيل رتشاردسن في منتصف القرن الثامن عشر ، كانت أول قصته بالمعنى الصحيح هي قصته « باملا ، أو الفضيلة تلتقى جزاءها » ، لكن كان هنالك - برغم ذلك - أدب انجليزي يتمثل في أشكال مختلفة ، منها المقالة الأدبية .

- القاضي : أتريد أن تجعل المقالة ضرباً من الأدب ؟

- سيكون : أريد أن أجعل المقالة « الأدبية » ضرباً من الأدب ، وما كل مقالة هي مقالة أدبية .

- القاضي : وماذا تعني بقولك « الأدبية » ؟

- سيكون : شرح ذلك يطول يا سيادة القاضي ، لكنني أقول بصفة عامة إن جوهر الأدب واحد مهما اختلفت أشكاله وجوهره هو الكشف عن

حقيقة الإنسان كما تبدى تلك الحقيقة في نوازعه الدينية ، شريطة أن نصب ما نقوله في شكل ملائم ، لأن القول السائب ليس أدباً ، حتى وإن تحدث عن تلك النوازع الدينية في الإنسان ، وأنا أزعم يا سيادة القاضي ، ويؤيدني المؤرخون للأدب في هذا الزعم ، بأن مقالتي كانت من الصنف الأدبي ، الذي ينصب في شكل ، والذي يدور حول حقيقة الإنسان التي تخفى عن الأبصار العابرة .

— مونتينى : ان يكون يا سيادة القاضي يتحدث عنا معاً .

— القاضي : هذا زعم مرفوض ، اننا لا نريد لدنيا الأدب أن تدب فيها القوضى ، فلكل مجال ميزانه ، وميزان الأدب قصة ، والمحكمة تحكم عليكما بالشطب من سجلات التاريخ الأدبي .

— نائب الاتهام : [هامساً للقاضي] لماذا لا نضم إليهما أديسون؟ فهو واقف هناك في قصص الاتهام ، وتهمته هي التهمة نفسها ، انه كاتب مقال ويزعم أن مقالاته من الأدب .

— القاضي : طبعاً ، طبعاً ، يعتبر حكم الشطب من سجلات التاريخ الأدبي نافذاً كذلك على أديسون ، وعلى كل من كتب مقالاً وزعم أنه أديب ..

وهنا دار حديث خافت بين القاضي ونائب الاتهام ، وكلاهما ينظر إلى الساعة ويرى أن وقت الانصراف قد أزف ، ويقترح نائب الاتهام رفع الجلسة لتستأنف في الغد ، ويسمع القاضي وهو يقول — موجهاً بصره نحو الهمداني — كنت أريد أن أقضي اليوم في ذلك الهمداني الذي قدم إلى الناس ألفاظاً مرصوفة ذات بريق ، وأسمائها «مقامة» ، وظن أن وضع الملم في مقامة ، مكان اللام في مقالة ، ينجيهِ من الحساب . لكنهما — القاضي والنائب — اتفقا آخر الأمر .

— القاضي : ترفع الجلسة ، وتستأنف صباح الغد .

وصحوت من حلمي آسفاً أشد الأسف انه لم يطل حتى أسمع ما
يقال في بقية المتهمين ، وأهم من ذلك أن أسمع ما يجيب به هؤلاء المتهمون ،
لكنني أسرعت إلى تسجيل ما دار ، قبل أن يفلت من الذاكرة ، والأحلام -
كما هو معروف - سريعة الزوال .

بين الخاص والعام

إنني لا أكتب حرفاً في هذه المساحة الورقية من صحيفة الأهرام ، إلا وفي ذهني معنى أتشبث به حتى يظل قائماً أمام عيني ، وهو أن هذه الورقة الممنوحة لقلبي ، ليست ملكاً لصاحب هذا القلم يكتب عن حياته الخاصة ما يشاء ، وإنما هي ملك للشعب الذي هو في حقيقة الأمر مالك للصحيفة ، واذن فلا يجوز لصاحب القلم أن يشغلها ، ولا أن يشغل أي جزء منها ، بأمور تخصه هو ، إلا إذا جاءت أموره الخاصة هذه بمثابة المنظار الذي يمكن للشعب القارئ أن يرى خلاله ما يجب أن يراه من الشؤون العامة

على أن التفرقة بين ما هو خاص خصوصية مطلقة ، وما هو خاص خصوصية تشف عما وراءها من شؤون عامة ومشاركة بين الناس ، ليست في كثير من الأحيان مكشوفة واضحة ؛ إذ هنالك بين الطرفين هامش عريض تتداخل فيه المعاني والنوايا تتداخل بكسوها بالضباب وبصيها بالغموض ، حتى لا تدري وأنت تقرأ أكان الكاتب داعياً لنفسه ، أم كان داعياً لفكرة عامة .

إن من خصائص الإنسان ، من حيث هو إنسان يختلف عن النبات والحيوان ، لأنه لا يقتصر في حياته على أن يحيا ؛ انه لا يكفي بأن تعمل أجهزته البدنية حتى ولو جاء عملها في أكمل صورة للكائن الحي ، بل تراه يعكس فكره على تلك الحياة ، ومن هذه اللقطة منه إلى حياته يبعث الأدب بصفة خاصة ؛ ولعل في هذا نفسه معياراً دقيقاً لنا نميز به بين كتابة الأديب ، والكتابة التي تصف الحوادث كما تقع دون أن تكون ذات الكاتب جزءاً وارداً في سباق الحديث ؛ وقد يضخم هذا الجزء حتى يصبح

هو المحور الرئيسي البارز ، وقد يضؤل حتى يكاد يخفى عن البصر .

على أن الكاتب الأديب وهو يمزج ذاته بموضوعه مزجاً واضحاً أو خافياً ، في صحيفة يملكها الشعب وليست من ملكه الخاص ، قد يتعرض لللائيم بأنه إنما استغل الملكية العامة للدعاية لنفسه ، ولكني برغم هذه الخطورة سأتوكل على الله وأعرض حالة خاصة من أجل الصالح العام :

لقد شرفني الدولة في أول هذا العام ، فمنحتني جائزة الدولة التقديرية في الأدب ، وكانت شرفني قبل ذلك بخمسة عشر عاماً حين منحتني إذ ذاك جائزة الدولة التشجيعية في الفلسفة ، وها هو ذا عام كامل قد كاد ينقضي بعد أن منحت الجائزة التقديرية في الأدب ، وسؤالي هو : أفلم يكن من حق القراء على أصحاب النقد الأدبي أن يكشفوا لهم المبررات التي من أجلها منح هذا الرجل ما منح من شهادة بالتقدير ؟ فإن رأى رجال النقد الأدبي أن مثل هذا التقدير قد وضع في غير موضعه ، كان من حق القراء عليهم كذلك أن يعلموا من أين جاء الخطأ .

لكن ماذا نقول وقد صمتت الصحف صمتاً عجبياً ، فلم تذكر في ذلك سطوراً ، لم تذكر كلمة ، لم تكتب حرفاً واحداً ؟ فلو استثيت مقالة تفضل بها الأستاذ جلال العشري في مجلة الكاتب ، فأحسبني صادقاً إذا قلت إن دنيا النقد الأدبي عندنا لم تتحرك منها شعرة لتؤدي واجبها نحو جمهور القارئين ؟ لماذا ؟ أليكون السر هو في أنني لم أعد العدة بنفسي ، راجياً هذا طالباً من ذلك ؟ لكن إذا كانت حياتنا الأدبية والثقافية بحاجة إلى هذا الطلب وذلك الرجاء ، فكيف تكون الحال مع من ذهبت بهم الأيام إلى بطون التاريخ ، ولم تعد لهم السنة تطلب وترجو ، إلا صفحاتهم التي كتبوها وتركوها في ذمة الناقلين ؟ !

هي مسألة قد تبدو خاصة كما نرى ، لكن كيف أقنع القارئ بأنني - والله - ما كتبت مما كتبت حرفاً إلا وفي ذهني حياتنا الثقافية ونصيبنا من الصحة والمرض . ليس لي في إثبات صدقي إلا شهادة العارفين بحقيقتي

وحقيقة الحياة التي أحيأها ؛ فلي من الاكتفاء الذاتي - بحمد الله - ما يجعلني في غنى عن التسول بكل أبعاده ، التسول الذي يطلب المال بغير حق ، والتسول الذي يريد الثناء بغير حق ، والتسول الذي يسعى إلى جمعجة الدعاية بغير حق ، وأني لأقول الحق إذ أقول انني دهشت حين علمت بأن الدولة قد كرمتني بهذا الشرف العظيم ، وكان مصدر دهشتي انني لم أفرع الأبواب ولا رسمت الخطط ولا تحرك سلك تليفوني من مكانه ؛ انني أبيت في الدار وأصحو في الدار ، وقضيت السنين وأنا أنام بعد عمل ولا أستيقظ إلا على عمل ، ومع ذلك جاءتني شهادة الدولة تسمى إلي في عزلي . فكان ذلك عندي أبلغ بيان بأن الدولة تشهد للعاملين ، فهل كان مثل هذا هو ما صنعه النقد الأدبي ورجاله ؟

قال لي في ذلك قائل ساخر : يا صاحبي إن لكل جنة رضوانها ؛ كان عليك أن ترخي النقد ليفتحوا لك أبواب جنتهم ! قلت : لكن الأمر لا يخص شخصاً وإنما هو خاص بحياتنا الثقافية كلها ؛ إنه لولا النقد الزيه الذي يقدمه أصحابه لوجه الله والأدب والفن والفكر ، لما عرفنا شيئاً عن شاعر أو كاتب أو فنان أو فيلسوف ؛ فهؤلاء جميعاً إنما يعرفهم الناس ويعرفون أقدارهم تأسيساً على ما يكتبه النقد والشرح والمعلقون ؛ والحياة الثقافية في شعب من الشعوب لا يكون لها تاريخ إلا بفضل ما يكتبه هؤلاء ، إذ لو اقتصر الأمر على الناتج الأدبي نفسه ، لكان بين أيدينا مجموعات من دواوين الشعراء وكتابات الأدباء وأعمال الفنانين ، دون أن يعلم الناس أين في هذه الأشياء كلها ما هو أعلى وما هو أدنى ، ولا علموا كيف ترتبط حلقاتها بعضها ببعض فيتكون لها تاريخ يقص قصتها .

ليست مسألة خاصة - اذن - هذه التي أعرضها ، بل هي مسألة قد تؤثر في تاريخنا الأدبي كله خلال الفترة التي نعيشها ، وهي فترة نعيشها بغير نقد نزيه ، انه لمن الظريف الذي أرويه ، هذه الحادثة التالية : لقد علمتني الأيام الا أهدي كتيبي لمن يظن أنني أهديها ابتغاء المنفعة أو الزلفى ، لكنني

في الوقت نفسه حريص على أن أرد الجميل بمثله ، فإذا أهداني كاتب كتاباً ، انتظرت أول فرصة يظهر لي فيها كتاب لأرد له الصنيع بمثله ، وعلى هذا الأساس ذهبت بكتابين كانا قد صدرا لي في وقت واحد ، ذهبت بهما إلى كاتب اختصته الصحيفة التي يعمل فيها بجزء من صفحاتها ، فظن سيادته انني انما أردت منه التعليق والتنويه ، وحسني ممن يسعون إلى انتشار الذكر يمثل هذه الالاعيب البهلوانية التي تراها شائعة في الصحف والمجلات ، وكاد سيادته أن يقول لي بملامح وجهه انه لن يذكر عني شيئاً في صحيفته .

لقد وردت إلي رسالة منذ أيام قلائل ، أرسلتها من الاسكندرية الأدبية سعاد فوزي ، تشكو فيها أصدق الشكوى من فقر حياتنا الأدبية والفكرية فقرأ بترك الناس في تبه من مشكلاتهم الثقافية ، فلا يسمعون عنها ما يرضي عقولهم أو يهذب أذواقهم ؛ وتقترح الأدبية أن تقام ندوة تليفزيونية اسبوعية تطرح فيها تلك المشكلات ، على أن يتناولها أعلامنا المشهود لهم بصدق الحكم وسداد النظر ، تناولاً جاداً ، حتى يتبين الناس الرشد من الغي ، وأضافات الأدبية إلى ذلك قولها ، ليست الحضارة في كثرة المال واتساع الغنى ، بل الحضارة سلوك وأسلوب تتميز به الشعوب إذا هذبها الثقافة ؛ والحضارة في نهاية أمرها هي حياة تتوافر فيها للإنسان كرامته ، وتتيح له ظروف العيش أن ينمو في عقله ووجدانه ؛ وتسأل الأدبية في ختام رسالتها : متى نؤدي للناس هذه الأمانة ، إذا لم نؤدها في هذه الأيام التي نريد لها أن تشهد ولادة الإنسان الجديد ؟

وكانت الأدبية على حق ، فهناك في حياتنا الثقافية قصور وتقصير ؛ كثيراً جداً ما نشغل أنفسنا بما لا يستحق أن ننشغل به ، ونسكت - عامدين أو غير عامدين - عما يجب النظر اليه والكتابة فيه ؛ فما الذي يسير سفينتنا على هذا الضلال كله وبهذه العماية كلها ؟ انك لو قلبت الصفحات الأدبية - في الصحف اليومية أو في المجلات - التي كانت تصدر عندنا منذ نصف قرن : كالسياسة الأسبوعية والبلاغ الأسبوعي والرسالة والثقافة

وغيرها ، لوجدتها كالعين الساهرة التي لم يفلت منها حدث في دنيا الفكر والأدب ، عندنا وعند غيرنا ، إلا وقدمته إلى الناس في أسهاب أو في إيجاز بحسب ما كانت تقتضيه الحال ، ومن تلك الصفحات الأدبية تستطيع حقاً أن تخرج تاريخنا الأدبي في تلك الحقبة من الزمن ؛ لكن هب خمسين عاماً أخرى قد انقضت منذ الآن ، وأراد قارئ المستقبل أن يعود إلى صحافتنا الأدبية - من صحف يومية ومجلات - ليستخلص تاريخنا الأدبي الذي نعيشه الآن ، فهل هو واحد مثل تلك العين الساهرة على الرجال والأحداث ؟ كيف وفي استطاع هذه الصحافة الأدبية أن يمر أمام بصرها كاتب قدرته الدولة بأعلى ما عندها من وسائل التقدير في دنيا الأدب ، ولم تذكره تلك الصحافة الأدبية بسطر واحد ، بكلمة واحدة ، بحرف واحد ؟

ومرة أخرى وأخيرة أؤكد للقارئ صادقاً ، بأنها ليست مسألة خاصة هذه التي عرضتها ، وإن بدت في ظاهرها كذلك ، ولكنها مشكلة عامة أضرب بها في صميم الحياة الثقافية التي نحياها هذه الأيام .

بغير وجهة للنظر

كان فكري وفكر صديقي قد تقاربا إلى الحد الذي جعل كلينا يأنس إلى صحبة الآخر ، ليجد فيه مرآة العقلية ، ولم يكن تقاربنا الفكري ، دجأً لنا في خط واحد ، بل كان كالتقارب الذي يحدث بين لاعبين ، يتلاقيان ليقدف كل منهما الكرة في اتجاه مضاد للاتجاه الذي يقذف زميله الكرة فيه ، فكل من اللاعبين يحتاج إلى الآخر لتمام بينهما اللعبة ، وهي لا تتم على الوجه الأكمل إلا إذا تقاربت قدرتهما لأن القدرتين إذا ما تفاوتتا تفاوتاً بعيداً ، لم يكن هنالك تبادل بين اللاعبين يطول أمده ساعة أو نحوها . وإنما يكون هنالك صارع وصرع ينتهي بينهما اللقاء لحظة وقوعه .

كان بيني وبين صديقي ذاك اختلاف بعيد في وجهات النظر ، لكن التقارب في القدرة العقلية هو الذي كان يكفل لنا أن يطول بنا الحوار الذي نتقاذف فيه الأفكار وأضدادها ، فيخرج كلانا من الحوار وقد ازداد عمقاً واتساعاً ، لا ، لم تكن متشابهين في التخصص العلمي ، فجاله الطب ومجالي الفلسفة ، لكن التشابه بيننا يجيء من الفوقية الثقافية التي تكاد عندها تخفي الفوارق الفواصل بين فرع من التخصص وفرع ، وإن هذه الفوارق لترداد حدة وظهوراً عند من ضاق أفقه فلم يعد يرى إلا جدران تخصصه العلمي - وكثيرون جداً هم أولئك الذين ضاقت آفاقهم على هذا النحو الغريب - فتكون النتيجة أن يضعف ادراكهم في ميدان تخصصهم العلمي ذاته ، فالأمر هنا هو كالأمر الذي أشار اليه الشاعر الانجليزي رديارد كبلنج حين قال مستحسناً مواطنيه على السفر في أرجاء العالم ، إذ قال ان الانجليزي الذي لا يعرف من دنياه إلا بلاده انجلترا ، لا يعرف انجلترا نفسها ، وهو يريد بقوله هذا أن ينبه الناس إلى أن الشيء إنما يعرف

بمقارنته بسواه ، انك تستطيع أن تعرف كل تفصيلة من تفصيلات دارك من الداخل ، ولكنتك إذا لم تخرج عن نطاق دارك لتعرف أين تقع هذه النار من القاهرة ، وأين تقع القاهرة من مصر ، وأين تقع مصر من العالم ، كنت خليقاً أن تضل عند أول خطوة تخرجك من بين جدرانك .

لقد استعطرت فاطلت ..

أردت أن أقول انني قد التقيت بصديقي الذي أروي قصته ، لا في محابس التخصصات العلمية ، بل التقيت به في الأبناء العلوية التي تجاوز الفواصل بين الغرفات وتغطيها جميعاً بسقف واحد ، ومع ذلك فقد كان اللقاء بيننا غالباً ما يتم على أرض الفلسفة ، لأن الفلسفة - بطبيعتها - هي نفسها الملتقى الذي يجتمع عنده جذور المعرفة على اختلاف صفوفها ، فكنت أنا أقرب من صديقي صلة بفرع دراسته ، فكانت هنالك علاقة قوية بين مهنتي في الصباح محاضراً في الفلسفة ، وأحاديث فراغي في المساء ، وبرغم ذلك فقد كان صديقي من سعة الاطلاع وحدة الذكاء ، والقدرة على ربط الأفكار بعضها ببعض ، بحيث وجدت في حديثه لفتات جديدة في ميدان الفلسفة ذاته ، دون أن ندخل معاً في التفصيلات التي عادة ما تسم التخصص الجامعي - أو قل التي تصمه - فتمتص منه غدوبة الرحيق .

إن الشجرة حين تخضر أوراقها وتنبع ، لا تدري من أين جاءتها الخضرة البانعة ، انها لا تعي الارتواء الذي يرتوي به الجذع ويوزع به الماء على أليافها ، وكذلك يكون الأثر المتراكم من لقاءات الأصدقاء حين يلتقون على حوار فكري خصب مثمر ، فليس مثل هذا الحوار جدالاً فيحاول به كل من الطرفين أن يهدم منافسه ، وإنما هو محاورة تنتقل بها الكرة من زميل إلى زميل في طريقها إلى الهدف ، فهي محاورة يتعاون بها الزميلان على البناء ، وليست هي بالاداة التي يعملان بها على الهدم والتحطيم ، وإنني لعل يقين من أن لقاءاتي المتكررة مع صديقي ذاك طيلة أمد يقرب من عشرين

عاماً ، قد أنبعت أوراقى بالخضرة الحية ، التي إذا استطعت أن أرى ثمارها
فقد لا استطع أن أتعب خطوات نهايا .

لم تكن متشابهين في أسلوب الحياة ، فهو أحرص منى عليا . يخشى
الموت أكثر جداً مما أخشاه ، ويخاف الفقر أكثر جداً مما أخافه ، ويسعى
إلى زيادة الكسب وتكديس المدخر أكثر جداً مما أسعى ، وكان بحكم
مهنته الطبية يجد طريق الكسب ميسراً أمامه ، ولم يكن الغريب أن تنال
عليه الأموال ألوفاً ألوفاً ، ولكن الغريب هو أن تراكم الألوف فوق
الألوف ، ثم لا يغير ذلك من حرصه شيئاً . فلربما اشتد حرص الشباب
في أعوام شبابه . لأنه لا يدري هل يجنيه الغد بمال بدل المال الذي ينفقه
اليوم ، وهذا الخوف من المجهول لا يكون في حرص الشباب ما يدعو إلى
العجب . وأما الشيخ الذي يذهب من عمره أكثره وأفضله ، ولا يبقى منه
إلا أقله وأرذله ، والذي يجد المال قد أصبح أكداً بين يديه ، ثم يظل
يزن القرش بالميزان نفسه الذي كان يزنه به في أول الطريق . فذلك هو
موضع العجب .

كان ذلك هو موقف صديقي الذي أثار في عارفيه مثل هذا العجب ،
لكنه كان ينظر إلى ماله نظرتة إلى حياته - وقد قالها لي مرة - ان ماله هذا هو
حياته نفسها بعد أن ترجمت تلك الحياة إلى عمل ، ثم ترجم ذلك العمل
إلى مال . فمن توقع منه أن يفرط في ماله ، فقد أراد له أن يهدر حياته
الماضية كلها هباء .

كان صديقي مصاباً بداء الجمع - وما جمع المال إلا حالة واحدة من
حالات أخرى كثيرة - فهو يجمع المال لذات المال ، ثم يجمع الكتب
لذات الكتب ، ويجمع الأفكار لذات الأفكار ، وها هنا كانت قوته ،
ولكن ها هنا أيضاً كان ضعفه ، لأنه إذا كان المال المتجمع الذي لا يجد
سبيلاً إلى الإنفاق هو في حقيقته كالعضو الأشل : يحتفظ بصورة العضو
السليم لكنه لا يؤدي أدامه ، فيفقد بذلك مبرر وجوده ، فكذلك الأفكار

التي تتجمع دون أن تتحول إلى قدرة على تشكيل الحياة العملية ، ودون أن تكون عند صاحبها وجهة معينة للنظر إلى الكون وإلى الإنسان وإلى العلم والفن ، فهي عندئذ موسوعة حافظة ، لكنها ليست بذات مهمة تؤديها في الحياة اليومية الجارية ، فقد يلجأ إليها الناس ليستمدوا منها المعارف الجزئية وأما هي نفسها فقائمة هناك على رفوفها كقطع الجماد .

وهكذا كان صديقي : واسع العلم بغير وجهة للنظر ، ولذلك لم يكن هناك ما يمنعه من أن يدافع اليوم عن مذهب كان يهاجمه بالأمس ، لأن المذهب في حد ذاته لا يعنيه ، وإنما الذي يعنيه هو أن تزداد حصيلته الفكرية بكل ما تشتمل عليه من أضداد ومتناقضات ، فلو أردت أن توزع الوصف لصديقي هذا : لقلت انه ملتقى مجموعتين حصلهما بكده وكدحه طوال السنين : مجموعة أموال أودعت الخزائن ، ومجموعة أفكار أودعت الدماغ ، فلا المجموعة الأولى تتحول إلى وسائل عيش ، ولا المجموعة الثانية تتبلور في وجهة للنظر ، وكان حرصه على الأولى شبيهاً بحرصه على الثانية : فهو يستعرض الأولى كل يوم بالعد والحساب ، ويستعرض الثانية كل ليلة بالكلام والشرح والحوار .

فهل تصدق أن تنزل به النازلة في المجموعتين معاً في لحظة واحدة ؟ فإذا المال كله يتبدد - لا أقول بين عشية وضحاها - بل أقول في عشية لم تشهد ضحاها ، وإذا أفكاره كلها حبيسة رأسه لا ينطق عنها لسان ! !
فلقد فوجئت ذات صباح بالنبا أن فلاناً قد أصابه شلل عطل الجانب الأيمن من جسده وأخرس اللسان ! وما هي إلا أن فتحت الخزائن ، وغاض المال كما يغيض الماء في كئيبان الرمل ، والرجل راقد على سريره ينظر ويرى ، لكنه لا يلوح بذراع ولا يردع بلفظ ، لأن الذراع شلاء واللفظ مكثوم !

طافت برأسي صورة صديقي - عليه رحمة الله - فوجدت أنني إذا غضضت النظر الآن عن ماله المدخر وما أصابه في غفلة عين ، فإن جانب

الأفكار التي كانت تجمعت عند صديقي بغير وحدة توحيدها في وجهة واحدة للنظر ، إنما هي صورة مجسدة لحياتنا الفكرية في مجموعها ، فلو أخذنا كل فرع من فروع الحياة الثقافية عندنا على حدة ، وجدناه على قدر من القيمة لا بأس به ! فرجال السياسة لهم في كل يوم اضافة ثري الفكر السياسي ، ورجال الفنون لهم في كل يوم معرض لا يخلو من القيمة الفنية ، ورجال الأدب ذوو قدرة مشهود لها في الشعر والقصة والمسرحية والمقال ، ورجال الدراسات الجامعية ملأوا حياتنا بمكتبة علمية في شتى الفروع .

لكن انظر إلى الميدان نظرة الطائر ، أعني نظرة تجمع المتفرقات في موقف واحد ، تجد عسيراً عليك أن تلمح الطابع الخاص المميز ، الذي يميز لك أن تقول عنه انه طابعنا الثقافي في عصرنا الراهن فلا غربة - اذن - أن تفتح صحيفة الصباح - كل صباح - فكأنما أنت في بابل : تعددت فيها اللغات ، بل تعددت فيها الحضارات ، لا يفهم فيها أحد عن أحد إلا قليلاً ، إذ ربما وجدت في صفحة كلاماً يتسق مع ما كان يدور في أحاديث القرن العاشر وما قبله ، وفي صفحة أخرى كلاماً يتسق مع ما يدور الآن في أحاديث أوروبا وأمريكا ! ! وكان ذلك نفسه هو الشأن مع صديقي في حياته الثقافية ، فلم يكن غريباً منه أن يتحدث الليلة حديث الأقدمين ، وأن يتحدث غداً حديث المعاصرين ، وأن يكون في بكل من الحالتين متحمساً لما يتحدث به ، لأنه في حياته الثقافية حبيس لحظته ، فكان كأنه عدة رجال في رجل واحد .

فأنت واجد في فكرنا السياسي - إذا أخذت بما يدور في المجالس الخاصة لا ما ينشر على الملأ - أقول إنك واجد في فكرنا السياسي كل ما تشتهي العقول من مذاهب يعارض بعضها بعضاً ، وأنت واجد في فكرنا الفلسفي - كما هو قائم في قاعات الدرس في الجامعات ، وكما هو منشور في الكتب المعروضة في المكتبات ، كل ما يطوف ببالك من صنوف الرأي

والانحياز ، وأنت واجد في الأدب ما يجري مع القديم وما يقفز إلى أحدث
الجديد ، أنت واجد في حياتنا هذا كله فلا تدري أين نحن في حقيقتنا
الراثة من هذه المتنوعات .

نعم أنك لتجد اختلاف الرأي في كل مجتمع متحضر ، لكنه اختلاف
يدور معظمه في إطار هذا العصر وحضارته ، أما الاختلاف الذي أعنيه
عندنا ، فهو بين ثقافات عصور متباعدة ، مما يستحيل معه أن تكون لنا
وجهة واحدة للنظر .

التوتر الدولي ومهمة الأديب (١)

١

العلاقة بين الكاتب وعصره ظاهرة لا نخطئها النظرة السريعة ، فأثار الأدب والفكر في عصور التاريخ كلها كغيلة أن تمدنا بأى عدد شئنا من الأمثلة التى تؤكد الرابطة الوثيقة بين تلك الآثار وروح العصر الذى كتبت فيه ، ولم يكن هذا عن عمد من أصحابها ، ولكنه أمر يتم لأنه من المحال أن يتم سواء ؛ فنناصر الحياة قائمة حول الكاتب ، وهو بعد ذلك حر أن يناولها على أى وجه يختار .

بماذا تغنى هومر إذا لم يكن قد تغنى بما يشغل قومه من بطولات وأحجاد ؟ وماذا أنشد الأقدمون من شعراء العرب إن لم يكونوا قد أنشدوا لقبائلهم بما تهز له قلوبهم من شئون وأحداث ؟ لماذا كتب سرفانتيز عن الفرسان ساخرا إن لم يكن قد كتب ذلك في عصر آلت فيه فروسية العصور الوسطى إلى زوال ؟ لماذا جاءت مسرحيات شيكسبير وكأنها الشباب العارم ينتفض بالقوة أكثر مما يعنى بالصقل والتجميل ، إن لم تكن قد جاءت في عصر المغامرة وازدهار ربيع الحياة بعد شتاء القرون السوالف ؟ ولماذا كانت المسرحيات الفرنسية في القرن السابع عشر مصقولة متألفة مرتبة الأسطر والحروف إذا لم تكن قد كتبت في عصر القصص المزخرفة المزدانة ؟ لماذا اجتمعت الأفلام كلها في أوائل القرن الماضى على التغنى بالطبيعة في ريفها ومراعيا إذا لم تكن الحياة المدنية الصناعية الناشئة عندئذ

(١) كلمة أرسلها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب إلى مؤتمر ملشقند شتاء ١٩٥٨

انصد لبحث هذا الموضوع .

قد أفرعتها ؟ هل كان يمكن لدستويشكى وتولستوى أن يكتبيا ما كتباه
إلا فى روسيا إبان القرن التاسع عشر ؟ وهل هو من قبيل المصادفة العمياء
أن يتأزر الكتاب فى المائة العام الأخيرة على الكشف عن علل المجتمع
وعيوبه ، التى كان من جرائها أن عاش سواد الناس فى بوئس ومعسرة ؟
أم أن ازدياد الاهتمام بأفراد الشعب فى المرحلة الأخيرة من مراحل التاريخ
هو الذى لفتَ الأقلام هذه اللفتة الجديدة ؟

إنه فى الحقيقة لمن تحصيل الحاصل أن نقول عن الكتاب إنهم متصلون
دائماً بعصورهم التى يعيشون فيها ، فإ عصورهم إلا مجموعة من ناس
وأحداث ، وإن هم إلا فريق من هؤلاء الناس ، وإن أحداثهم إلا جزء
من تلك الأحداث ؛ ولا فرق فى الجوهر بين أن يؤيد الكاتب عصره
أو يعارضه ، فكلا الموقفين اتصال ؛ فهذان تورجينيف ودستويشكى
يتعاصران فى روسيا القرن التاسع عشر ، ومع ذلك فقد جاهد الأول نحو
القيم التى كانت تجعل من روسيا بلدا شرقيا يختلف عن غربى أوروبا ،
على حين كان الثانى يتعلق بكل ما هو روسى أصيل ؛ وكذلك كان كبلنج
وبرنارد شو يتعاصران فى إنجلترا وهى فى أوج عزها ، ومع ذلك فقد
كان الأول يقرع لإمبراطوريتها الطبول ، على حين كان الثانى يسخر منها
ويتخنى زوالها .

٢

إنه لا مناص لكتاب عصرنا من المشاركة فى روح عصرهم إيجابا
أو سلبا ؛ وفى العصر مشكلات تعددت ألوانها ، لكنها على اختلافها تجتمع
كلها فى جذور أصيلة قليلة ، لعل أهمها هو قلق الإنسان على مقومات
إنسانيته ، وأياها أولى بالتحقيق إذا لم يكن فى حدود المستطاع تحقيقها
جميعا ؟ أتكون حرية الفرد أولى حتى إن أدت هذه الحرية إلى تفاوت
الأفراد ، أم تكون مساواة الأفراد أولى حتى إن أدت هذه المساواة

إلى انقاص من حرية الفرد ؟ أيجعل الإنسان ولاءه للوطن أسبق من ولاءه للإنسانية جمعاء ، أم يكون ولاءه للإنسانية أولاً وللوطن ثانياً ؟ هذه وغيرها مشكلات انتهت بالعالم إل حالة من التوتر لا يكاد يفلت منه إنسان واحد ، وسؤالنا الآن هو : ماذا يستطيع الكتاب أداءه إزاء هذا التوتر ؟

ونحن نستمد جوابنا عن هذا السؤال من واقع التاريخ الأدبي ، فلنا مطالب الكاتب بما ليس يتفق مع طبيعة فنه كما نستشهد عليها بشواهد التاريخ ، وفي رأينا أن هذه الشواهد كلها تدل على أن الأديب الحق - سواء كان من أدباء الخيال المبدع ، أو من أصحاب الدعوات الفكرية - إنما يقوم برسائله الإنسانية حين يجعل « الإنسان » - لا هذا الفرد أو ذاك ، ولا هذه الأمة أو تلك - بل يجعل « الإنسان » هدفه الأسمى ، ينظر إليه خلال الموقف الجزئي الذي يتخله موضوعها مباشراً ، فالأدب حر في اختيار موضوعه واختيار طريقة أدائه ، وهو حر ، بل هو مضطر - إذا كان من أدباء الخيال - إلى تلوين أثره الأدبي بلونه الذاتي الخاص الذي يستمدّه من روح قومه وجو إقليمه كما يستمدّه من ذات نفسه ، ولكنه في الوقت نفسه يلمس موضوعه تلك اللمسة الإنسانية العامة التي تتجاوز به حدود الإقليم الخاص والظروف الخاصة ، بحيث يثير الاهتمام في كل إنسان مهما يكن مكانه وزمانه .

أديب الخيال ، كالشاعر وكاتب القصة والمسرحية ، لا مندوحة له بطبيعة الحال عن اغتراف مادته من خبراته الخاصة التي يستمدّها من نفسه ومن محيطه ، ولكنه لا يرقى إلى مراتب الخلود إذا هو لم يتغلّد خلال الخبرة الجزئية المقيدة بظروف زمانه ومكانه إلى حيث الحقيقة التي تتجاوز تلك الحدود ، فهذا هو مرقد صور آخيل في فتوته وفحولته وفي غيرته ونفوته ، صوره في نسيج من تفصيلات محلية إقليمية لها زمنها الخاص ومكانها الخاص وأساطيرها الخاصة ، لكن هل يمكن لقارئ في أي بلد

وفى أى عصر أن يطالع هذه الصورة فتصرفه ظروفها الخاصة تلك عما تتطوى عليه من جوهر الإنسان حين يكون على تضارة الفطرة وتلقائية السلوك ؟ كذلك صور شكسبير هاملت فى نسيج من تفصيلات حياته الفردية الخاصة ، فما كل إنسان يقتل عمه أباه ليظفر بأمه فيثأر لأبيه من عمه ومن أمه ، ما كل إنسان يحيط به ما قد أحاط بهاملت ، ولكن هل يمكن لقارئ فى أى بلد وفى أى عصر أن تصرفه هذه الظروف الخاصة عن رؤية الإنسان متمثلاً فى هاملت ، حين يستيقظ فى الإنسان ضميره فهم بالعمل كما يعلى عليه الضمير ، لكنه مقيد بتقافته التى تُظهر له من الأبر وجهين لا وجهاً واحداً ، فياغلب الردد ؟ وصور دستوفسكى إليوشا فى محيط من الظروف الخاصة ، فله أب غير آباء الناس ، وإخوة غير إخوتهم وحياة غير حيواتهم ، لكن هل يمكن لقارئ مهما يكن زمانه ومكانه أن يطالع صورته دون أن يلمس فيها جوهر الإنسان حين يظهر قلبه وتتفد بصيرته ويعف لسانه ؟ .

فى هذا الجانب الإنسانى من أدب الخيال يلتقى الناس بعضهم ببعض النضاء إنسان بإنسان ؛ فليكن الكاتب قومياً إقليمياً كيف شاء ، بل ليكن فرداً مستقلاً بذاته عن قومه وعن إقليمه كيف شاء ، وليختر من موضوعاته ومن أشخاصه ما شاء ومن شاء ، ولكنه فى هذا كله سينفذ إلى قلوب الناس من كل قوم وفى كل إقليم ؛ إن اختلاف الأوطان عندئذ ، واختلاف الثقافات والمذاهب وطرائق العيش ، سينمحي كله ويزول ، لتبرز صورة « الإنسان » جوهرًا خالصاً من لغافته التى كانت تخفيه عن أعين تنظر إلى التباين الظاهر فتظنه تبايناً أصيلاً .

من ذا يستطيع أن يفرق فى حنان الأمومة بين أم هنا وأم هناك مهما يكن لون البشرة التى تكسو ذلك الحنان ؟ من ذا يستطيع أن يفرق فى الطفولة اللاهية بين طفل هنا وطفل هناك ؟ أو أن يفرق فى جهاد

الكادحين بين كادح هنا وكادح هناك ؟ وأن يفرق في قلوب العابدين بين عابد هنا وعابد هناك ؛ وفي لفظة المحبين بين عاشق هنا وعاشق هناك ؟ كلا ، إنه « الإنسان » هنا وهناك ، ويقلم الكاتب الموهوب يبرز جوهر الإنسان ، فيلتقي الناس على صفحاته لإخواناً من كل لون وجنس - فهذا طاغور شاعر الهند يغنى بوجوده هندي فيطرب لغنائه أهل الأرض جميعاً لا فرق بين حاكم ومحكوم ، وهذا سومرست موم يكتب عن المتصوف الهندي فيجعل منه قديساً يحس القديس في كل إنسان ؛ وتكتب هاريت ستو Harriette Stowe وهي أمريكية يصفاء عن زنجي فتصوره في طيبة قلبه تصويراً يثير حب الإنسان للإنسان ، فقلوب الناس ونفوسهم لا تتلون بلون البشارة التي تكسوها ؛ فليس على الأديب إلا أن يحس بقلمه صميم الإنسان وهو بملك وحده كقيل أن يواخي بين الناس أجمعين .

٣

وإذا كان أديب الخيال يواخي بين الناس بما يعرضه عليهم من صور فردية جزئية ينظرون إليها وخلالها ، فإذا هي أمام أعينهم خدمات يرون بها حقيقة الإنسان وقد تبلورت وتجمعت بعد أن فرقها الأفراد في مختلف اليناثات أشتاتاً ؛ إذا كان هذا هو ما يصنعه أديب الخيال ، فأديب الفكر يحقق الغاية نفسها ولكن بطريق آخر ؛ فها هنا ينعكس الوضع ، فيدل أن ينظر إلى الكل الواحد خلال الجزء ، يبدأ بالكل يحلله ويشرحه ويصفه ويصوره لينتقل بعد ذلك إلى المواقف الجزئية والأشخاص الفردية فيطبق عليها ما قد انتهى إليه ؛ فلئن كان أديب الخيال يبدأ بالعاطفة ؛ لينتهي إلى طمأنينة العقل ، فأديب الفكر يبدأ بالعقل لينتهي إلى رضى العاطفة ؛ أو إن شئت فقل إن أديب الخيال يتخذ من الجمال وسيلة ومن الحق غاية ، وأما أديب الفكر فيتخذ من الحق وسيلة ومن الجمال غاية ؛ فالطريق بينهما

واحدة يقطعها الأول من اليمين إلى اليسار ويقطعها الثاني من اليسار إلى اليمين .
وبفضل كاتب الفكر طريق الصواب لو أنه اصطنع ما يصطنع كاتب
الخيال من نظرة ذاتية فردية جزئية إلى الحق الموضوعي الشامل ؛ وإذا كان
العالم اليوم متخماً بمشكلاته ، ثم إذا أراد الكتاب المفكرون أن يعالجوا الأمر
بأفلامهم ، فسبيل ذلك هي أن ينظروا إلى الإنسان وحقيقته أولاً ، بغض
النظر عن أقوامه وأفراده ، لينتهوا إلى ما يجوز لهؤلاء الأقوام والأفراد أن
يأخبطوا به عن غير تعصب وهوى ؛ ولو جاز لنا في هذا السياق أن نضرب
المثل بما قد حدث في تاريخ الفلك ، لقلنا إن كاتب الفكر لا يجوز له أن
يتخذ من نفسه ومن قومه محوراً يدير حوله بقية أجزاء العالم ، كما كان
الفلكي قبل كوبرنيك يتخذ من الأرض مركزاً تدور حوله سائر أجرام السماء ؛
لأنه لو فعل فسَدَّت الحقيقة أمام عينيه وشاَهَتْ ؛ وأولى من هذه النظرة
البطيوسية أن ينظر الكاتب الفكري إلى مشكلات العالم التي يتناولها يبحثه
نظرة كوبرنيقية تضعه هو نفسه وتضع وطنه وقومه وإقليمه مع سائر الناس
والأقوام والأوطان في صورة واحدة ، ليتمكن من رؤية الحقيقة التي هي
موضوع بحثه من جميع أطرافها ؛ وبمعرفة الحق الكامل يتحرر الإنسان
من أوهامه ؛ وقد تكون هذه النظرة المزهة عسيرة على البشر ، لكن في
سبيل هذا المثل الأعلى سرق پرومتيوس شعلة البرق من الآلهة لتكون للإنسان
قبساً يهتدي به في طريقه الفكري العسير .

هل كان يفكر سقراط في المشكلات الإنسانية لنفسه ولقومه أو كان
يفكر للإنسان ؟ لقد جعل قانون بلده موضع نقده وهجومه ، ولما حَكَّم
عليه ذلك القانون نفسه بالموت ، ثم عرض عليه تلاميذه سبيل الفرار ،
أبى وفرَّق بين وقفة ذاتية ينظر منها إلى الأمر نظرة شخصية ، ووقفة أخرى
موضوعية علمية يحلل فيها الفكرة بغض النظر عما يعود عليه هو من ثواب
أو عقاب ؛ إن جون لوك الإنجليزى وجان چاك روسو الفرنسي وتومس

بين الأمريكى لم يكتبوا فى الحرية السياسية من وجهة نظر مواطنهم ، بل كتبوا فيها من وجهة نظر الإنسان ، فكان لهم الحلول ؛ والغزالي المسلم حين كتب فى القرن الحادى عشر عن تحرير الإنسان لروحه من وساوس الشك ، لم يكتب لنفسه ولا لقومه ، بل كتب للإنسان ، وهكذا فعل القديس أوغسطين وتوما الأكوينى ، ثم هكذا فعل سينوزا وكاثلث ، كل هؤلاء قد تناولوا مشكلة الإنسان كيف ينبغى له أن يحيا ، فلم يكتبوا لأنفسهم ولا لأقوامهم بل كتبوا للإنسان فى كل مكان وزمان ، ومن كل جنس ودين .

ليس عمل الكاتب الفكرى وعظاً خلقياً ، بل عمله هو تحديد القيم الإنسانية العليا التى على أساسها يمكن الحكم بالصواب أو بالخطأ على مواقف السلوك الجزيئية ؛ فهكذا كانت رسالة المفكرين الإنسانيين منذ سقراط إلى برتراند رسل وسارتر ، بل هكذا كانت رسالة الديانات جميعاً على اختلافها ، وما الكاتب الملهم إلا نبى صغير أوحى إليه برسائته ، فإن أخلص التعبير عن رسالته تلك، وهى دائماً رسالة تسعى إلى خلاص الإنسان مما هو محبط به من شر ونقص ، أقول إن الكاتب إذا أخلص ، فله بعد ذلك أن يتصور القيم الإنسانية العليا كما نشاء له فطرته وبصيرته ، فلن يمرؤ أحد على القول بأنه اختار هذا ولم يختار ذاك ، فليجعل مثله الأعلى حياة نظرية أو حياة عملية ، ليجعله حياة مطمئنة وادعة أو حياة تحف بها المكاره والخطوب ، ليكون مثله الأعلى حياة العلم بحثاً عن الحق ، أو حياة الفن نشوة بالجمال ، هو حر فيما يختار ، ما دامت الإنسانية هدفه والزاهة رائده .

إن كاتباً سياسياً مثل ماكيافلى خدم أميره ولم يخدم الإنسان ، وإن شاعراً مثل كبلنج قد أنشد لقومه ولم ينشد للناس من سائر الأقوام ، فأمثال هؤلاء هم الذين يزيلون أزمات الإنسان حدة ويشعلون الكراهية ناراً ؛ فسقبل الإنسان مرهون بفكره ، وفكره هو ما تجرى به أفلام كتابه ، فلما أسألت تلك الأفلام مداداً للحياة أو أسألت دماً .

أَخَوَان

هما ولیم جیمس وهنرى جیمس ، أما أولهما (١٨٤٢ - ١٩١٠)
ففیلسوف لم یقتصر على أن دعا إلى المذهب البراجماتی فی وطنه الأمريکی ،
بل عمل على نشره فی العالم كله حتى أصبح موضع الدراسة فی الجامعات
عند من يأخذ به ومن لا يأخذ على السواء ، وأما ثانيهما (١٨٤٣ - ١٩١٦)
فأديب قصاص هو من أعلام القصة الحديثة لا فی الولايات المتحدة وحدها
بل فی الأدب الحديث كله ، والشقیقان - كما ترى - یکادان یتعاصران
فی العمر بداية ونهاية ، وتعرضا لنفس المؤثرات إبان النشأة الأولى ، فإذا
تراه أقرب إلى الرجحان من أن یكونا على مذهب واحد فی النظر إلى الحياة ؟
لكن مسافة الخلف بینهما كانت كأبعد ما تكون المسافة بین رجال
الفکر ، حتى لو كان أحد الطرفين قد نشأ وتربی فی شرق الدنیا وكان
الطرف الآخر قد نبت فی غربها ، لكنهما أخوان شقیقان من أسرة أمريكية
واحدة ، فأیها نقول عنه إنه یمثل الفکر الأمريکی والنظرة الأمريكية ؟
اللهم إن هذا لمثل واحد یکتفی لتعلیم الرویة والتحفظ عننما تصدر الأحكام
بالجملة على الأمم التي قد یبلغ سكان الواحدة منها عشرات من ملايين البشر
خلقهم الله لیكونوا أفرادا متمیز بعضهم من بعض :

وأول ما یلفت النظر فی اختلاف الشقیقین أن أكبرهما ولیم قد أحب
الإقامة فی بلده وآثر ثقافتها وامتنأ بروحها ، على خلاف الشقیق الأصغر
هنرى الذى رحل إلى أوروبا وعب من ثقافتها وأبی أن یضیق أفقه بحیثه
ینحصر فی حدود بلاده ، فكأنما وقف الأخوان ظهرا لظهر ، یتجه أحدهما
شرقا إلى أوروبا ویتجه الآخر غربا إلى رقعة البلاد الأمريكية نفسها ،
ولقد ظهر هذا الاختلاف جلیا عندما وجه ولیم إلى أخیه هنرى أمر النقد

وأقسامه فقال عن فنه القصصى إنه سطحي تنقصه الحياة وعمقها ! والحق
أنهما نظرتان مختلفتان إلى الحياة ، أما ولیم فهو لا يريد أن يفرق بين التفكير
العقل والحياة العملية -- وهو صميم الفلسفة البرجماتية -- فما جدوى أن
يسمح الإنسان مع تأملات ليس من شأنها أن تترجم إلى عمل منتج ناجح ؟
فإذا وجدنا حركة عقلية خالصة ، كلها منطق نظرى صرف لا شأن له
بأوضاع الحياة العملية ، قلنا عنها إنها ناقصة والذى ينقصها هو الحياة ،
وهذا هو ما قاله ولیم عن فن أخيه ، ذلك أن أخاه كان يؤمن بشيء
آخر ، وهو أن النشوة الحقيقية التى ليس عند النفس ما هو أمتع منها ، هى
نشوة المغامرات العقلية ، فتلك هى حياة الثقافة الرفيعة ، فشكلات المثقف
مشكلات عقلية وكذلك حلولها حلول عقلية ، وفى أمثال هذه المشكلات
وحلولها لب الحياة فى أعلى مدارجها ، وإن شئت فانظر إلى رجال من
أمثال سقراط وأفلاطون وكانت وهيجل : ماذا كانت مشكلاتهم وكيف
كانت حلولها ؟ ألم تكن عقلية كلها ، ثم ألم يكن فى مغامراتهم العقلية لباب
حياتهم بل لباب الحياة الإنسانية عندما تبلغ أعلى ذراها ؟

لكن أين ولیم من هذه النظرة ؟ إنه اختلاف بين الشقيين بلغ الجذور
فى معنى الحياة نفسها ، أياكون فى الفكر أم يكون فى العمل ، وترتب عليه
اختلاف فى القيم الأخلاقية ؛ فن شأن الفيلسوف الذى يربط الحياة بالعمل
أن ينظر إلى الفضيلة فىراها متمثلة فى تحقيق الأهداف وبلوغ الغايات ،
فما كان محققا لأهداف الإنسان كان فاضلا ، وإلا فهو مضىعة إن لم يكن
تعويفا . حركة السير إلى أمام ، أو بعبارة أخرى إن مثل هذه النظرة تسير
نظرية التطور فى مجراها ، فإسواءه أن يحقق للإنسان تطورا كان
هو الفضيلة ، والعكس صحيح كذلك ، وأما أديبنا هنرى فشتان عنده
بين صفات الشخصية الرفيعة وبين الأهداف العملية وتحقيقها ، كلا ،
فالأخلاق القاضلة جمال ذاتها لا شأن له قط بما يحققه أو لا يحققه من
أغراض العيش اليومي ، فليس الوفاء بالعهد وليست التضحية وليس احترام

المرء لنفسه وللآخرين وليست الأريحية والكرم والنجدة ، ليس هذا كله
جيملاً بسبب نفعه ، بل هو جميل في ذاته وكفى .
ولقد كان لهذه النظرة الخلقية صدامها في فلسفة وليم وفي أدب هنرى ،
أما الأول فكما يعرف القراء عن فلسفته البراجماتية يجعل معنى الفكرة —
أى فكرة — هو ما تؤديه ، والفكرة التى لا تؤدى لا تكون ذات معنى
على الإطلاق ، وأما الثانى فقد جعل مدارفه القصصى لا مجرد رسم
أشخاصه ، بل أن يحمل القارئ حملاً على تقديره لهذا الشخص وازدراء
لذلك على أساس جمال شخصيته في الحالة الأولى وحقارتها في الحالة الثانية
دون أن يكون للنجاح العملى المادى أثر في التقدير ، إن العملية الفنية عنده
ليست في أن يفترف الأديب من مجرى الحياة كما اتفق ثم يصب ما اغترفه
على الورق ، فلا يفرق بين ماء وطن ، بل لا بد له من النظر فيما قد
امتأ به الدلو من مقومات الحياة العملية ليميز فيه بين ما يجب وما لا يجب ،
والتمييز بطبيعة الحال إنما يكون على أساس مبدأ عند الأديب ، وهكذا
لا مناص من أن يعبر الأديب في شخصياته عن وجهة نظره الخلقية كما
يعبر في طريقة أدائه عن قدرته الخيالية على حد سواء .

هما شقيقان ، وهما من قادة الفكر والأدب في العالم أجمع ، لكن
أحدهما يجعل الفكر عملاً والآخر يجعل العمل إلى فكر ، غير أنهما مع هذا
الاختلاف متفقان في الأغوار السحيقة التى لاتصور أعماق الفكر الأمريكى
وحده بل تصور الفكر العالمى كله إبان النصف الثانى من القرن التاسع عشر
وإبان هذا النصف من القرن العشرين ، وأما هذه الأغوار العميقة فهى أن
ينظر الإنسان إلى حقيقة الحياة — بل حقيقة الطبيعة نفسها — على أنها
تيار متصل قد يبدو للنظرة السطحية مفككاً في أجزاء منفصلة ، لكنه نهر
موصول ، هكذا قال وليم جيمس عن تيار الشعور عندما وضعه في كتابه
مبادئ علم النفس ، وهكذا قال الفيلسوف الفرنسى برجسون عندما تكلم
عن مجرى الحياة الدافق السيل ، وهكذا وصفه الأديب الفرنسى بروس

في قصصه ، وهكذا أيضاً نظر إليه هنرى جيمس ، بل هكذا ظهر الرأي في فن الانطباعيين الذين يصورون لك ما يصورونه وكأنه سيال واحد من ضوء ، لا تفصل الأشياء المقررة فيه فواصل حادة تجعل الشجرة شجرة على سبيل التحديد والسحاب سحاباً ، بل جاء الفن الانطباعي ليصل الشجر بالسحاب في متصل واحد ، لأن الحياة والطبيعة هما هكذا . . . وإن شئت فقل هذه النظرة بما سبقها عند ما كان الفن هو أن الإدراك مؤلف من نقاط مفككة ومن هذه الوحدات الإدراكية تتألف الأفكار وتتألف الأشياء .

إنك لتقرأ لوليم جيمس نظريته فيما يسميه « بالنبذة الخالصة » — أو مجرى الشعور المتصل ، وتقرأ لأخيه هنرى جيمس تصويره للعالم بما فيه من شخصيات وحوادث ، فتحسب أن الأخ الأديب قد صب في القصة ما كان أخوه الفيلسوف قد أخذ به من الوجهة العلمية النظرية ، وهو أن حقائق الحياة المرئية ليست وحدات في فراغ بل هي كقطع الفلين ماثمة على سطح مائي واحد ، هو مجرى الشعور ... انظر إلى طائر وهو يقف على هذا الغصن مرة وعلى ذلك الجدار مرة ، أقول إن حياته هي هذه الوقفات أم لا بد لك أن تصل الوقفات بما يربطها في حياة واحدة ، وما يربطها هو عملية الطيران من وقفة إلى وقفة ، ومثل وقفات الطائر حقائق العالم المرئي ، فطيرانه يمثل مجرى الحياة المتصل الذي بفضلها ترتبط تلك الحقائق في قصة واحدة وكون واحد .

والعقل عند الأخوين الشقيقين ليس لوحة سلبية قابلة لما ينطبع عليها بل هو فعال يختار هذا ويدع ذلك من ألوف المؤثرات التي يتعرض لها ، وفي قاعلية العقل يقع صميم الفكر المعاصر ، لا أقول الفكر الأمريكي الذي إليه ينتسب الشقيقان فحسب ، بل الفكر العالمي كله ، ولما كان الفرد من الناس إنما تتكون شخصيته من الأشياء التي يختارها بعقله الفعال طوال حياته ، ثم لما كانت العناصر المختارة يستحيل أن تتشابه كل التشابه في فردين ، كان ولیم وأخوه هنرى ، بل كان الفكر الفلسفي والأدبي المعاصر على اتفاق من حيث تمايز الأفراد واستقلالهم الشخصي .

قرصنة في بحر الثقافة

تصوير رمزي لجانب من حياتنا الثقافية

لم أكد أصدق سمعي ، حين أخذ صديقي عالم الآثار المصرية يقرأ لي نصاً قديماً من لفائف البردية ، كتبه كاتبه فيما يقرب من القرن الحادي عشر قبل الميلاد ، ليصف به حياة الثقافة والمثقفين في عصره ، وصفاً لو أزلت منه أسماء الأعلام ومعالم الأحداث ، لتضع مكانها أسماء المعاصرين وأحداثهم ، لظننته قد كتب عن عصرنا الراهن هذا بعلمائه وأدبائه ؛ نعم ، لم أكد أصدق سمعي - لأنني وقد كنت أعلم أن خصائص الشعوب تخترق حجاب الزمن ، فتصل حاضر الشعب بماضيه - لم أكن أعلم ، مع ذلك ، أن هذه الخصائص العنيدة المكافحة في سبيل بقائها تمتد رقعتها وتتسع لتشمل صفات كنت أحسبها من التوافه التي تظهر وتختفي مرهونة بظروفها ؛ فليس عجباً أن يميء الأحفاد أشباهاً لأجدادهم في احتفالات الميلاد وفي شعائر الموت ، لأن هذه أمور موصولة بشرايين الحياة نفسها ؛ أما أن يتشابه أولئك بهؤلاء في الطرق التي يتخاطف بها العلماء والأدباء ثمرات جهودهم ، بحيث يكون الحاصدون أناساً غير الزارعين ، فذلك حقاً هو موضع العجب ؛ لأنه من التوافه التي لم يكن ليجدر بالزمن الوقور الجليل ، أن يحفظها ويصونها لتنتقل على ظهور الأجيال من الجد إلى الحفيد .

وكاتب البردية التي أخذ صديقي عالم الآثار بفك لي رموزها ، هو كاهن من معبد آمون في مدينة طيبة ، والظاهر أنه كان ذا مكانة مرموقة بين كهنة المعبد ، لأنه يتحدث حديث الواصل بنفسه ، تسري في كلماته رنة العظماء حين يتحدثون إلى من يصغرونهم متزلة وقلداً ؛ اسمه -

فيما أذكر - حريحور أو ما يجري مجرى هذا الأسم في الوزن والنعمة ؛ وقد بدأ رسالته هذه بذكر المكان الذي خطها فيه ، فإذا هو قد كتبها في مركب أفلح به من طيبة إلى مصر السفلى ، إذ هو في طريقه إلى البحر الكبير ، قاصداً إلى بيبيلوس على الشاطئ اللبناني ، في مهمة لم يفصح عنها .

أخذ الكاتب يدون تفصيلات من حياته اليومية : ماذا كان يأكل وأين ترسو به السفينة ، وكيف يعترك التوتية أنا ويسمرون في صفاء أنا ؛ ثم انتقل إلى تسجيل ما أراد تسجيله ليروي لنا عن معركة كلامية دارت بينه وبين كاتب قليل الشأن ، كان لا يزال من السلم الكهنوتي في أدنى درجاته ، ومع ذلك اجترأ هذا الصغير على مجادلة حريحور الذي كان يعوله في مراتب الكهنة بمرجات كثيرة .

ففي أمسية مقمرة من أماسي طيبة الجميلة في شهر يقع في مستهل الصيف ، كان حريحور - وهو كاتب البردية يروي فيها عن نفسه - جالساً في بهو مكشوف من أبهاء المعبد ، وإذا بشيخ انساني يقترب منه في سكون خاشع ، حتى إذا ما واجهه استأذن في الجلوس لأن عنده أمراً يريد أن ينفضه عن نفسه ليستريح ، وما هو إلا أن أشار له الكاهن الشيخ ليأذن بجلوسه ، وينحني تجاهه انحناء خفيفة لسمع ، فطلق الكاهن الشاب - ولم يذكر اسمه من أول البردية إلى آخرها ، مكتفياً بالإشارة إليه اشارات لا تخلو من معاني التصغير والتحقير - طفق الكاهن الشاب ، في لعنة أول الأمر وفي طلاقة بعد ذلك ، طفق يشكو من أن حريحور قد نسب إلى نفسه قصيدة من الشعر ، وتلاها على ملأ من الناس وكأنها من صنعه ، فلم يشأ الشاب - وهو ناظم القصيدة الأصيل - لم يشأ أن يعترضه أمام الناس ، وما هو ذا قد جاء إليه ليطلب منه أن يصحح للناس هذا الخطأ ، وهو خطأ لا بد أن يكون قد وقع سهواً من الكاهن العظيم .

ويروي لنا حريحور كيف صعت لهذه الجرأة النادرة من صغير مغمور يواجه بها عظيماً مشهوراً ، وحاول أن يفهمه بأن الملكية في ثمار الفكر هي

للجماعة لا للفرد ، على أن يظهر بفوائدها أطول الناس ذراعاً وأجهرهم صوتاً وأرفعهم منبراً ؛ فأقل شيء في مجال الفكر هو أن تخلق الفكرة وتبدعها ، أما الأهمية كلها فأنما تكون لمن استطاع أن ينشرها ويذيعها : هب انك يا بني قد تركت لقصيدتك ، لا تجد اللسان البليغ الذي ينشدتها فما قيمتك عندئذ وما قيمة قصيدتك هذه ؟ وهنا أراد الكاهن الشاب أن يقول شيئاً ، لكن الكاهن العظيم قد ضاق به صدرأ فهره وطرده من المعبد .

ولقد بدأ حريحور في برديته بذكر هذه الحادثة ، لا لأن لها عنده خطراً في ذاتها ، بل ليسهل بها حديثاً يريد أن يثبت ، لعله يرسي به للأجيال القادمة أصولاً ومبادئ تكون هي العماد كلما أشكل عليهم أمر في أخلاقية العلم والأدب .

ففي شريعتنا - هكذا كتب حريحور - لا تقتصر البلاغة على الكلام المنطوق ، بل هي صفة تصف الصمت قبل أن تصف الكلام ؛ فالصمت عندنا أبلغ وأفصح ؛ لكن الصامت البليغ ليس هو كل صامت ، وإلا لجاز أن نصف بالبلاغة جلاميد الصخر وصم الجبال ، وإنما تكون البلاغة للصمت عند وجهاء القوم وعظمائهم دون السفلة منهم والسوقة والرعاع ، فاظفر لنفسك أولاً بمقعد كبير وثير ، تعيط به الحاشية الخادمة المطيعة ، قبل أن يحل لك أن تسلك في زمرة أصحاب الصمت البليغ ، ويتبع عن هذا المبدأ الأول مبدأ ثان ، وهو أن الأديب لا يشترط فيه أن يقول أدباً أو أن يكتب أدباً ، لأن شريعتنا تعطي الصدارة في دنيا الأدب لمن كسب لنفسه البلاغة الصامتة ، فلا يسأل أديب عن أدبه إلا إذا كان أديباً ناشئاً صغيراً ، أما ذو الجاه العظيم فهو أديب بسحته ولامحه وطريقة قيامه وعوده ، وهاكم تاريخنا الأدبي كله شاهداً على صدق ما أزعم ، فكلما علا الأديب وصعد ، قل انتاجه حتى إذا بلغ قمة المجد كان انتاجه صفراً ، وسر في هذا المنطق إلى نهايته ، نجد أن العلو والصعود - كعروش الأباطرة والملوك - قد نجح أصحابها بالوراثة لا ببذل الجهود ، فحين يكون

الأديب - في ملتنا - أديباً أصيلاً عريقاً ، نغفيه من قول الأدب وكتابته ،
فلغيره من الصغار العاملين أن يكتب وأن يقول ، وله هو الريادة والقيادة ،
فأني له بطول الزمن الذي يسع أن ينتج الأدب وأن يرود ويقود في آن معاً ؟
انه إما هذه وإما تلك ، ولا جمع بين الضدين في أمثال هذه الأمور .

إن هذا الكاهن الصغير حين اجتراً عليّ بيذاعته في سكون المعبد
وجلاله ، قد فاته ما قد خطته الأقدار للناس من حظوظ ، فللمرضى عليهم
أن يعيشوا في رفعة ونعم ، وأما المغضوب عليهم فلزام أن يعملوا كادحين ؛
وهذا مبدأ حكمهم مهما اختلف مجال التطبيق ، فإذا كان فلاح الأرض يزرعها
وصاحب السيادة يأكل الزرع ، فكذلك على صغار الناس في دنيا الفكر
والأدب أن يكتبوا وينظموا ، ليكون الحصاد من نصيب الكبار ، تلك هي
عدالة السماء التي لا تنحرف عن الجادة ولا تجور .

وهنا ينتقل حريحور ليضرب المثل بالتجارة والقرصنة ، قائلاً في
يقين من لا يتخالجه خلجة شك واحدة ، إن التجار هم الذين يجوبون البحار
بتجارهم التي اشتروها بالمال ، وأرادوا من وراثتها الربح بالكد والكدح
والعرق ، لكن فوق هذه الطبقة طبقة أعلى وأرفع - إذا قيس الأوضاع
بمقاييس السماء العادلة - وأعني فئة القرصنة ، الذين لا يطلب منهم إلا شيء
من مهارة وبراعة ، فيعلمون كيف يباغتون وأين ؛ لتكون ثروات التجار
من نصيبهم هم حقاً مشروعاً حلالاً ، ويتمتع حريحور بمن بأنفون من
تطبيق أصل القرصنة ومبادئها على دنيا الفكر والثقافة ؛ فإذا بمنع أن تفكر
أنت وأسعد أنا ؟ ماذا بمنع أن تشقى أنت وأنعم أنا ؟ ماذا بمنع أن تهيب
أنت الطعام لآكل أنا ؟ تلك هي سنة الله في خلقه ، لا فرق عندها بين
زراعة وتجارة وثقافة ؛ أليست الأرض مليئة بمن يعملون ولا يأكلون ، وإلى
جوارهم من يأكلون ولا يعملون ؟ إذن فهذه قسمة واجبة معقولة ، كأننا من
كان العاملون والآكلون .

إلا انها لبدعة وضلالة من هؤلاء الصغار أن يستنوا للأشياء طبائع غير

ما أراد لها الله من طبائع ؛ هي بدعة وضلالة ينبغي وأدها في مهدها قبل أن يستفحل أمرها ، وتلك هي أن يظن الكاتب أو الفنان أن ثمة جهده عائدة عليه بجاه وسلطان ! من هو الفنان الذي نحت في الجبل هيكلًا وشاد فوق الأرض معبدًا ؟ من هو النحات الذي نحت التماثيل وأقام المسلات ؟ من هو الكاتب الذي أنشأ كتاب الموتى ؟ من هو العالم الذي حسب الحساب بأرقامه عندما شيد الهرم ؟ هل سمع بأسمائهم أحد ؟ لكن الأسماء المسموعة هي أسماء الملوك والأمراء الذين من أجلهم أقيمت الهياكل والمعابد ، ونصبت المسلات ، ونحت التماثيل ، ومن أجلهم أنشئت الترانيم لتُنشد لأرواحهم وهي في الطريق إلى دار الخلود ؛ فن ذا الذي خدع ذلك الكاهن الشاعر ، فأوهمه بأنه ما دام هو الذي نظم الشعر فن حقه أن ينعم هو بالثمرة والعائد ؟ ان قسمته في اللوح المحفوظ هي أن ينظم الشعر ، وقسمتنا نحن القادة الرواد هي أن نوجهه كيف شئنا ، وأن نضعه أين شئنا ، وأن تكون القطوف نصيبنا ؛ لقد خرجت الفراشة الجميلة المزهوة بألوانها وزخارفها من دودة حقيرة ، فهل يحق لهذه الدودة أن تقاسم الفراشة زيتها وزخرفها ؟

ان هؤلاء العاملين الصغار عليهم تحميل السفن بأنقالها ، ولنا نحن الكبار حق القرصنة لئلا نأخذ الأحمال معبأة مجهزة ؛ وبالقرصنة - لا بالتجارة - بنيت دول وأقيمت عروش ؛ نحن الغزاة الفاتحون وهم الأسلاب ؛ فهل سمعتم بغزاة يقاتلون ويقاوضون ويقاسمون بالقسطاس ؟ ألا ترون الغزاة ينقضون على الفرائس انقضاضاً ، فتكون لهم الغنيمة ، وللفرائس الذل والهزيمة ؟ إن ثمرات التين الناضجة لها الحلوة كلها ، صنعت لها ولم تصنعها لنفسها ؛ صنعتها لها الجنود والجنود والأوراق والفروع ، فهل نقول في نهاية الأمر إنها حلوة التين ، أو ترانا ننسب الحلوة إلى صانعيها ؟ ألا فليعلم هؤلاء الصغار أن الكتاب يكتبون والملوك يوقعون ، وتلك هي الحياة كما أراد الله أن تكون على الكوكب الأرضي ،

فعلى الناقمين الثائرين أن يرحلوا - إذا استطاعوا - إلى كوكب غير هذا الكوكب ، ليلتمسوا لأنفسهم أوضاعاً جديدة ترتب على أساس الجهد المبذول ، لا على أساس الأبهة ذات الطنين .

لقد أكرت من كلمة « الصغار » وأخشى أن ينصرف اللفظ إلى صغار العمر ، بحيث يظن أن القسمة في شربتنا هي قسمة بين صغار الأعمار وكبارها ؛ فقد أردت بالصغار صغار الوزن والحيز ، إذ قد تكون صغير السن لكنك ذو حيز ضخم ووزن ثقل ، كما قد تكون كبير السن لكنك خفيف ناله ضئيل .

فلما بلغ صديقي عالم الآثار من برديته هذا المدى ، وجدها مهراً محرقة مطموسة المعالم بفعل الزمن ؛ فأخذ يلفها بسبائتيه في رفق ، إلى أن ظهر منها جزء آخر تسهل قراءته ، فاستأنف القراءة ، فإذا الكاتب قد دخل في روايات يرويها عن أشخاص عرفهم أو سمع عنهم ، ليؤيد بأخبارهم صدق مبادئه ؛ فكم من عامل مرهق ذهبته جهوده عرقاً على جبينه ، وتيجاناً على جباه الآخرين ، وكم من رجل جاءه المجد منحة سخاوية لم يبدل في سبيله ساعة من عمل .

أخذ حريحور في برديته يروي عن مجلس الكهنوت في مدينته طيبة ، ويستعرض تواريف أعضائه ، ليطمئن إلى سلامة حكمه وسداد حكمته ؛ فهذا عضو من أبرز أعضائه منزلة وأعلامه مكانة ، ماذا عنده إلا مقدرة الفائقة في اختيار أماكن الجلوس كلما أقيم للناس حفل في هيكل أو معبد ؟ انه يجيء إلى المكان مبكراً ، ويقف عند الباب لحظة ، يتلفت فيها بمنة ويسرة وإلى أمام ، ويحدثه الصادق يعرف أين مكان الكاهن الأعظم ليختار هو أقرب المقاعد إلى حضرته ونظرته ، بحيث يصبح على يقين من أن نظرة واحدة من نظرات الكاهن الأعظم لن تضيع عليه سدى ، وأن الكاهن الأعظم ليعجبه من رعيته مثل هذه البصيرة النافذة والاختيار المتروى ،

فهل يسعه عند تعيين الحاشية إلا أن يجعل صاحبنا هذا في مقدمة التابعين ،
فما أن يجلس على كرسي الحاشية حتى تخلع عليه أردية العلم والفقه ، علم
الدنيا وفقه الدين ، وإن حريحور ليروي عن صاحبه هذا ليبين للناس صدق
الحكمة القائلة إن المرء حيث يضع نفسه ؛ فضع نفسك على مقاعد الرئاسة
تكن رئيساً ، وعلى مقاعد العلماء تكن عليماً ، وعلى مقاعد الأدباء تكن
أديباً ؛ فهل شهدت حقيقة أوضح من هذه الحقيقة وأجلى ؟

ولست أدري لماذا لم يذكر لنا حريحور اسم صاحبه ذاك ، أو لعله
قد ذكره في الجزء الذي أصابه الزمن بالطمس والمحو ، وأقول ذلك لأنه
انتقل في حديثه إلى الرواية عن عضو آخر في مجلس الكهنوت ، قال إن
اسمه اميناتون سلك طريقه إلى المجلس عن طريق المريدين والاتباع ؛
فالطريقة هنا هي عكس الطريقة الأولى ؛ كانت الطريقة الأولى هي أن
تمتار لنفسك أن تكون تابعاً ، وكل ما في الأمر أن تحسن اختيار الرائد
المتبوع ؛ أما هذه الطريقة الثانية فهي أن تمتار لنفسك أن تكون رائداً
متبوعاً ، ثم تعرف كيف تجمع حولك الأتباع ؛ لأنه إذا كثر الأتباع
وازدحموا وملأوا الهواء بضجيجهم ، كانت الحصيلة المؤكدة المحتمنة ،
هي أن يقول الكاهن الأعظم لنفسه : إن لهذا الرجل لقدراً عظيماً في دنيا
الفكر والأدب والعلم والفن ، فهاتوه في مجلسنا عضواً ليشرف المجلس
بوجوده .

وينتقل الرواية إلى عضو ثالث ، يقول إن اسمه حبחות ، قد سلك
إلى المجلس طريقاً ثالثاً ، فلا هو اتبع أحداً ولا استتبع أحداً ، إنما طريقته
أشبه ما تكون بعالم السيمياء الذي يحيل النحاس ذهباً ، فلا تدري كيف
يفري صغار الكتاب بأن يقدموا إليه أعمالهم ليهدبهم في أمرها سبيل
الصواب ، فتقع عيناه الماهرتان المدربتان على ما يصلح من هذه الأعمال
للصهر في معمله ، قتره يخفيها عن أصحابها في جب معتم ، ويماطل
أصحابها ويماطل ، ثم يفعل النسيان فعله ، فإذا هو يخرجها من محابسها

لينشرها في الناس ملكاً له حلالاً ، ولست أرى في ذلك شيئاً من الظلم على أحد ، لأن العبرة بمن استطاع أن يطالع الناس في نور الشمس ، لا بمن أخفى عمله في ستر الظلام .

وعلى ذكر الظلام وستره ، نقول إن القراصنة لم يكونوا دائماً ممن يباغتون السفن في وضوح النهار ، بل منهم - ولعل هؤلاء اعتاهم - من يفضلون التسلل إلى مدن الشواطئ في عتمة الليل ، ينهبون ويأسرون ، ويخرجون بالغنائم والسبايا ، وما يزال الليل « منشور الذوائب » ، وعندنا في مدينة طيبة ، ومن أعضاء مجلس الكهنوت أنفسهم ، قراصنة الليل وقراصنة النهار ، كل في مجال تخصصه يحول ويحول .

ومحضي حريحور في برديته مصوراً لما ذبح القراصنة في بحر الثقافة على عهده ، فيلفت أنظارنا إلى قرصان يأبى عليه ضميره الحي أن يبني السلعة المنهوبة على شكلها ، لأنه يرى في ذلك خروجاً على مبادئ الأخلاق ، فتراه يعمد إلى تشويهها لتختفي ملامحها ، كلها أو بعضها ، لعل ذلك أن يكون له شقيقاً ، وأعسر مشكلة تصادف هذه الطائفة المهذبة من القراصنة ، أن السلعة المنهوبة المراد تغييرها ، كثيراً ما تكون مفرطة في حيويتها ، حتى لتراها كلما مسحها إزميل التشويه ، اختلجت يد القرصان العامل فيها بإزميله ، وطفقت تنفض هنا وتلوى هناك ، حتى يتركها قرصانها وعلى جسدها ملامحها الأولى ، يعرفها بها أصدقائها القدامى إذا ما صادقهم في بعض الطريق .

على أن أبرع القراصنة جميعاً في دنيا الفكر والأدب ، جماعة شأنها عجب من عجب ، لأن الواحد منها لا يجاهد ولا يسعى ، ان له طريقة عجبية في اصطناع السحنة التي تشع هبة ووقاراً ؛ انه لا يمالئ أحداً ولا يدع أحداً يمالئه ، انه لا ينهب شيئاً من بر أو من بحر ؛ انه في جلسته الوقورة الهادئة ، أو في مشيته البطيئة الثابتة ، أو في نبرات حديثه الواضحة المتأنية ، يجذب الأعضاء ويعكسها رائعة وضاحية ؛ كما ينلقى القمر ضوء

الشمس فيعكسه ، فيروع الناس بجماله ، هل يجوز لأحد أن ينكر على القمر روعة ضيائه لكون هذا الضياء منعكساً على سطحه الظاهر ، وليس منبثقاً من فطرته وطويته ! كذلك قل في هذا النوع الجليل من قراصنة الفكر والأدب ؛ لا يجرؤ مجترئ أن يسأل عنهم ماذا قدمت للناس رؤوسهم وبأي شيء جرت أقلامهم ؛ وإذا سأل سائل مثل هذا السؤال عن أحدهم ، كان هو الحقيق عند القوم باللعنة ؛ وإن هذه الطائفة من القراصنة غالباً ما تكون لهم الريادة والقيادة ، مؤهلهم الوقار الجاد ، وشهادتهم الرصانة الرزينة ، ولا عجب - اذن - أن يكون معظم أعضاء المجلس الكهنوتي في طيبة من هذا الصنف النفيس .

ومرة أخرى بلغ صديقي عالم الآثار من برديته موضعاً نال منه الزمن بالبلى ، فهتكت فيه الأسطر ومحيت الكلمات ؛ فنظر إلي صديقي ونظرت إليه ، وتوقع كل منا أن يسمع من زميله شيئاً ، ودام هذا الصمت المتعجب لحظة ، لفظت أنا بعدها زفرة المبهوت لما سمع ، فسألني صديقي : ماذا ترى ؟ فقلت : ما أراك إلا رامزاً أوضح الرمز بماض غابر إلى حاضر مشهود.

الصيت والغنى في حياتنا الثقافية

«الصيت ولا الغنى» مثل سائر في مصر ، وهو من بين الأمثال الكثيرة التي تسري بين أفراد الشعب تعبيراً عن وجهة نظره في ترتيب القيم صعوداً وهبوطاً ، والقيمتان اللتان يريد هذا المثل أن يحدد العلاقة بينهما ، هما قيمة الثراء الحقيقي من جهة ، وقيمة أن يقول عنك الناس أنك صاحب ثراء من جهة أخرى ، سواء أكان ما يقوله عنك الناس في هذا الصدد بعيداً أم قريباً من الصواب ؛ وليس هناك - بالطبع - ما ينبي أن تجتمع القيمتان في إنسان واحد ، فيكون ثرياً بالفعل ، ثم يقول عنه الناس إنه ثري ، وعندئذ يكون الأمر واضحاً لا يحتاج إلى أمثلة سائرة تعين أفراد الشعب على اختيار طريق السير ؛ لكن هناك - إلى جانب هذه الحالة - حالتين أخريين ، أحدهما أن تكون صاحب مال ، والناس لا يذيعون عنك هذه الحقيقة ، فتمضي فيهم مضي الفقراء ، والأخرى أن يذيع الناس عنك أنك غني مع أن جيوبك فارغة ؛ وهذا يوجب المثل السائر ليحدد للناس طريقة الاختيار بين هاتين الحالتين - لو كان لا مناص من اختيار أحدهما دون الأخرى - وهي أن يفضلوا الحالة الثانية على الأولى ؛ وإن الناس ليرتبون سلوكهم العملي على هذا المبدأ ، قراهم في مواقف كثيرة ينفقون ما لا طاقة لهم به ، أعني أنهم ينفقون مما ليس في جيوبهم ، خشية أن يقال عنهم أنهم غير ذوي مال ، برغم أنهم في حقيقة الأمر غير ذوي مال ؛ لكن هذه الحقيقة الواقعة على مرارتها ، أهون عندهم من علم الناس بها ، لا بل أن المثل السائر ليذهب في رسمه لسلوكنا إلى أبعد من ذلك ، فيقرر لنا أن صاحب المال ينبغي أن ينفق ماله هذا في كسب الصيت ، وإذا فعل فهو إنما يشتري بماله شيئاً أنفس وأعلى .

وما هي إلا خطوة واحدة قصيرة ، لينتقل الناس من دنيا الغنى في المال إلى دنيا الغنى في الفكر ، وفي أيديهم المعيار نفسه ؛ فالحالات الثلاث ما زالت قائمة في عالم الفكر قيامها في عالم المال : فهناك من اجتمع له الغنى والصيت وهناك من كان له الغنى ولكن بلا صيت ، وهناك من كسب الصيت ولا غنى ، أما الطائفة الأولى فطوبى لها دنيا وآخرة ؛ لقد أضنت نفسها كدأ وكدحاً ودراسة وتحصيلاً ، ثم لم يذهب هذا كله سدى ، بل ملأوا الدنيا بدويهم ، فإذا هم على السنة المتكلمين وأقلام الكاتين موضع اعتراف وتبجيل ؛ لقد غرسوا قنبا الفرس وأثمر ؛ انه الصيت قد اجتمع إلى الغنى ؛ ولا مكان في هذه الحالة لرية المرتاب ولا لعجب المتعجب ، حتى لو أثمرت عندهم حبة القمح الواحدة سبع سنابل ، في كل سنبله مائة حبة .

ولكن الرية والعجب ، بل الحيرة واليأس تنزرو كلها في النفس حين تواجهنا الحياة بضرورة الاختيار بين بديلين : فإما أن تعمل وتعمل وتعمل ، وتكد وتكدح ثم تكذ وتكدح والناس في شغل عنك كأن في آذانهم وقرأ ، وإما أن تفرغ لجذب انتباه الناس واستمالة آذانهم فلا تجد بين يديك فراغاً تقرأ فيه كتاباً ودع عنك أن تخرج للناس كتاباً ؛ فماذا أنت صانع ؟ أغنى ولا صيت ، أم صيت ولا غنى ؟ ماذا تختار لنفسك من البديلين ؟ انه ها هنا كذلك يجيء المثل السائر فيسعدنا في دنيا السلوك ، إذ ينقل إلينا الحكمة التي اعتصرها هذا الشعب العريق من خبرته الطويلة ، وهي حكمة تقضي بأن الاختيار - إذا كان لا مناص من اختيار - هو للصيت قبل الغنى ، فلأن تقول الناس عنك في بلدنا انك من الرواد في دنيا الثقافة ، حين لا يكون بين يديك صحيفة واحدة تتقدم بها أمام الله يوم القيامة ، خير ألف مرة من أن تفرق نفسك في الصحائف فلا يسمع منك إلا ما يشبه حشرة الأنين ؛ الصيت قبل الغنى ، هذه هي حكمة الشعب ، لا فرق بين أن يجيء الغنى في دنيا المال أو في دنيا الفكر ، ففي كلتا الحالتين أفضل منه كسب الصيت .

وإذا كان الأمر بهذا الوضوح كله ، فكيف نفسر غباء الغني الذي يظل يرمي بشباكه حيث لا صيد ؟ الجواب هو أن كسب صيت الغني بلا غنى ، لا يأتي عفواً وبغير تدبير ، بل يحتاج إلى مهارات وشطارات من نوع آخر ، قد تحتملها طبيعتك وقد لا تحتملها ، فإذا لم تحتملها لجأت إلى أيسر الطريقين بالنسبة إليك ، وهو أن تعمل ، تاركاً لمن يحتملها تحصيل الغنائم .

وقد تسألني أن أدلك على أطراف من هذه المهارات والشطارات ، لملك مجربها ذات يوم ؟ فتمتفز إلى ذهني مقالة قصيرة لفرانسيس بيكون ، طولها صفحة ونصف صفحة من القِطْع الصغير عنوانها « تظاهر الناس بالحكمة » الخصها لك قبل أن أضيف إليها حصيلة خبرتي .

يقول هذا الفيلسوف الأديب : لقد قيل إن الفرنسيين أحكم في حقيقتهم مما يبدو ، وإن الأسبانيين يبدو أحكم مما هم على حقيقتهم ، ومهما يكن من أمر بالنسبة إلى الأمم ، فليس من شك في أن الظاهرة قائمة بين أفراد الناس ، فهناك منهم من هو أحكم مما يبدو وهناك من يبدو أحكم مما هو ، فن الناس من لا يفعل شيئاً قط ، أو قل انه يفعل قليلاً ، لكنه يخلع على نفسه وقاراً يوهم بأنه ذو حكمة وكفاية ؛ وانه لما يدعو إلى الضحك ، بل إلى السخرية ، أن ننظر إلى الحيل التي يركن إليها هؤلاء « السطحويون » ليكسبوا « سطحتهم » هذه تجسماً وعمقاً ، فمنهم من يلجأ إلى الصمت والتخلف ، كأنما هم حريصون على ألا يظهروا بضاعتهم النفيسة إلا في جنح الظلام ، وهم إذا تكلموا فأنما يحرصون على إيهامك بأنهم لم يقولوا كل ما في صدورهم ، وقد يعلمون في دخيلة أنفسهم انهم قليلو المعرفة بما يحدثونك عنه ، لكنهم عندئذ يظهرون كما لو كان هو القصور في التعبير عما يريدون التعبير عنه .

ومنهم طائفة تلجأ إلى ملامح وجوههم وقسماتها ، فيجعلون من أنفسهم حكماء بالاشارات الجسدية ، لا بالحصيلة العلمية ، كما قال شيشرون

عن ييزون ، انه حين أراد أن يجيبه عن سؤاله (سؤال شيشرون) رفع أحد حاجبيه إلى جبهته وخفض الآخر إلى ذقنه ، ومنهم طائفة تعالج المشكلة بلفظة ضخمة تنطق بها ، أو بلباقة في الكلام وذراية في اللسان ، ويحدثونك عن أشياء يفرضون انها حقائق مسلماً بها ، لا لأنها كذلك ، بل لأنهم لا يعرفون كيف يقيمون عليها البرهان ؛ وطائفة أخرى منهم تستخف بما لا تستطيع الوصول اليه ، فيقلبون جهلهم مقدرة على الحكم ! وطائفة تحاول ستر الجهل بستر من محاولة التفرقة بين الأشياء ، تفرقات كثيراً ما تنتهي بهم إلى موقف سلبي ينحصر في اثاره المشكلات ، بدل أن يتقدموا بحلول للمشكلات .

تلك خلاصة واقية ومشروحة للعبارة المركزة التي استخدمها فرانسيس بيكون في مقاله التي حدثتك عنها ، وقد سألتني : على أية صور نمجية مهارات القوم وشطاراتهم في كسبهم للصيت بالعلم وهم خلوا منه ، فأردت هدايتك بهذا التصنيف الذي أجراه ذلك الفيلسوف الأديب : الصمت الذي يوهم بأن وراءه أعماقاً ، والإشارة باللامع والجوارح ، والزعم بأنه يعرف لكن يخونه التعبير ، والتستر بضخام الألفاظ ، وادعاء الدقة التي تفرق بين المتشابهات ، فإذا هو ادعاء يثير المشكلات ولا يحلها .

ولماذا لا أستمح القارئ عنراً ، فأنقل اليه صفحة كتبها سنة ١٩٤٦ ، ونشرتها عندئذ في كتاب صغير ذهبت به الأيام إلى أنقاض الذكريات ، فلا بد أن أكون يومئذ قد ضقت صدرأ بتلك المهارات والشطارات التي عجزت عن تحصيلها ، فلبجأت إلى أيسر الطريقتين ، وأيسر الطريقتين هو العمل ، فكتبت أقول في سياق من الحديث :

«... أراد لنا نحس الطالع في صباننا أن نخذعنا المعلمون ، والمعلمون أحياناً يخذعون ، ويبشرون بما لا يؤمنون ، فأوصونا أن نجعل من النجم غايتنا ، فأبت علينا الأمانة البلهاء إلا أن نكد ونكدح لنبلغ النجم ، وقايتنا الحيلة التي يدركها الألوفا ادراك البداة في غير عسر ولا عناء ، وهي أن

نلتبس النجم في صورته على صفحة الماء ، وأولو الأمر لا يفرقون بين النجم
وصورته ، فكلاهما في أعينهم لامع لألاء ؛ وبربك لا تقللنا إذ نروم
النجم في سمائه تستقيم منا الظهور ، وتشرئب الأعناق ، وتشمخ الأنوف ،
أما إن أردنا الصورة فلا بد من « انحناء » ، فلك حكمة القدماء ، والحكمة
إنما تسير وسائل النقل في تطورها ، فلا ينبغي أن تكون حكمة الطائرة مثل
حكمة « الحمام » ؛ قال مكيا في لأمره ناصحاً : ليس المهم أن تكون
رحيماً بشعبك ، إنما المهم أن يقال عنك أنك رحيم ، فاقس ما شئت ،
وابطش بمن شئت ، لكن ليكن لك في ذلك فن يخدع الناس عن حقيقة
نفسك ، فإذا أنت في ظنهم الأمير الذي يحنو على البائس ويعطف على
المحروم ؛ ألقى مكيا في درسه على أميره ، وكان درساً في سياسة الملك ،
فلقنه من فقه أصحاب الفطنة وجعلوه دستور الحياة ؛ فليس المهم أن
تكون ذا علم ، وإنما المهم أن يعبك الناس بين العلماء ؛ وكم من رجل
رأته يتربع على كرسيه رزيناً رصيناً ، وعلى وجهه مخايل العلم والحكمة ،
وقد علق فوق رأسه قيثارة فخمة ضخمة مشدودة الأوتار ؛ فتأتي آهة
الشهرة فتربت على كتفه وتمضي فخورة بابنها النجيب ، ولا تبي تنشر ذكره
في طول البلاد وعرضها ، لأنه « لو » عزف لكان خير العازفين ؛ فلتن
جمدت الألحان على أوتار قيثارته الآن ، فما أيسر عليه أن يهدبها نغماً
شجياً طروباً إن أراد ؛ وقد ضقت بغفلتها ذات يوم ، فصحت بها : يا إلهة
الشهرة لا تصدقهم ؛ انهم لا يعزفون لأنهم لا يعرفون ؛ لكنها أزورت عني
وأدارت إلى قولي أذنأ صها ؛ وما أكثر ما تخرج أولئك الإلهات صديري ،
لأنهن ينخدعن كما ينخدع البشر ... » .

وحاشاي أن أقيس قولي إلى قول بيبكون ، فهذا قوله عقل هادئ وأما
قولي فوجدان ثائر ؛ لكنني كنت بصدد المهارات والشطارات التي تغني
أصحابها بالصيت في دنيا الثقافة والفكر ، فتواردت الخواطر ؛ ولو كان
يبكون في مقالته القصيرة عن التظاهر بالحكمة ، ملماً بالعربية العامية ،

لأضاف صنوفاً أخرى إلى الطوائف التي ذكرها ، « فالفهولة » و« الدردحة » كلمتان عاميتان معبرتان ودالتان على طرق موصلة إلى الصيت الذي يفضل الغنى ؛ ولست أدعي القدرة على تحديدهما ، لكنهما من قوة التعبير بما يعني عن التحديد ؛ لكنني أقول إن الفهولة والدردحة في حياتنا الثقافية قد لا تكونان ذا أثر مباشر أحياناً - وأن تكونا مباشرتين في التأثير أحياناً أخرى - فبالفهولة والدردحة قد تظهر بمنصب علمي مرموق ، وعن طريق المنصب يأتيك الصيت بالعلم الغزير ؛ أو قل إن غزارته تتفاوت في الدرجة بتفاوت ارتفاع المنصب في راتبه ، ونفوذه ، فالوكيل أقل علماً من المدير ، والباحث من عامة الباحثين أقل علماً من الوكيل وهلم جرا ، وهل يعقل - مثلاً - إذا رشحنا لجوائز الدولة العلمية أن نسمح للباحث بالسبق على الوكيل ، أو للوكيل بالسبق على المدير ؟ أو إذا اخترنا أعضاء المجامع العلمية أو اللغوية أن نسمح للعالم اللغوي السبق على الوزير ؟ تلك قاعدة مقررة كقواعد الجمع والطرح في علم الحساب ، وهي أن يكون الاعتراف بعلمك على قدر العلو بمنصبك ؛ وهي قاعدة لا ينتكر لها إلا العاجزون في مسالك الفهولة والدردحة ، ويريدون أن يروا في العنب - بمنظار عجزهم - حصراً .

تلك إذن هي ، الطريقة غير المباشرة لتأثير الفهولة والدردحة في دنيا العلم والثقافة ، لكن لهما كذلك طريقة مباشرة ؛ فهما تعرف كيف تكتب ولا تقرأ ؛ فلقد لبثت القراءة والكتابة مقرونتين في أذهاننا منذ عهد الكتابيب ، وربما تظنان مقترنتين في أذهان أولئك الذين أراد لهم عجزهم ألا يتقدموا مع الزمن ؛ أما القادرون بالفهولة والدردحة ففي وسعهم أن يفكوا هذا القيد السخيف الذي ربط القراءة إلى الكتابة ، واستطاعوا أن يجعلوا الكتابة وحدها والقراءة وحدها ، بحيث يجوز اختيار الأولى بغير الثانية ؛ ولو اعترض عليهم عاجز ، لأفحموه بأن الكتابة الحق إنما تغترف من الحياة لا من الكتب ، وهي في الحق حجة لا أدري كيف أدحضها .

ومن الطرق المباشرة أيضاً للفهلوة والدروحة ، أن تعرف من ذا تصاحب
ومن ذا تجالس ؛ فقل لي مع من تقضي فراغك وأين تقضيه . أنت لك ما
تستحقه من درجات الصيت بالعلم والثقافة ؛ وكان الجاهلون قبل ذلك
يظنون أن درجات العلم والثقافة مرهونة بالجواب عن سؤال يسأل : من ذا تقرأه
وكيف تقرأه ؛ وقد فاتهم هذا الفارق الفسيح بين حيوية الحديث في ساعات
السمر ، وجمود المادة المقروءة تحت أضواء المصابيح ، الأولى حيوة
والثانية موت ، الأولى حركة والثانية سكون ، الأولى وصول والثانية قعود .
ولله في خلقه شؤون .

شمشون العصر ودليلته

لم يكن بيني وبين ذلك الرجل إلا علاقة عابرة ، فقد كنا نقصد إلى مكان بعينه يومين أو ثلاثة من كل أسبوع ، إذ كان كلانا يقصد إلى مقهى على حافة الصحراء ، بالقرب من اهرامات الجيزة ، ولم يكن يقصد إلى هذا المكان إلا نفر قليل متناثر ، وكانت تجتمعني مع ذلك الرجل شيوخة تلمس العزلة الهادئة وشمس الشتاء الدافئة ، فكنا نجلس في طرفين متباعدين ، لكننا مع ذلك - أو قل لكنني مع ذلك - كنت أحس كأننا كانت بيني وبينه صلة من حديث ؛ كلانا كان يصرف وقته في قراءة ، أما أنا فقد كنت أوتر دائماً ألا أحمل معي سوى كتاب صغير ، حتى لا يثقل عليّ حمله في الذهاب وفي المجيء ، وأما هو فكثيراً ما كنت أراه يضع أمامه أكثر من كتاب في شكل القواميس ؛ كانت قراءتي للتسلية لا للدراسة المتأملّة ، وأما هو فقد كنت لاحظ على جبينه تقطيعاً التركيز ، وكان - فيما بدا لي على بعد - يقرأ سطرأ أو سطرين ، ثم يرفع عينيه ليرسل البصر إلى الأفق البعيد ، أو ليصعده نحو السماء ، مرتبطاً بكفه على جبهته تارة وعلى صدغه تارة .

وكان مرجحاً أن يجمي اليوم الذي تنشأ لنا فيه فرصة اللقاء والحديث ؛ وهذا ما حدث ذات يوم من أيام الآحاد ، فقد شأمت لنا المصادفة أن نصل إلى المكان في لحظة واحدة ، وأن نجد المقهى ممتلئاً بزمائره على غير ما اعتدنا أن نراه ، فلعله كان يوم عيد لطائفة من الناس أو لست أدري ماذا كان ، ولم يكن هنالك إلا منضدة واحدة خالية ، كان لا بد أن نشترك فيها ، فتبادلنا التحية لأول مرة ، ولم نكد نستوي على مقعدنا حتى وضعنا الكتب على المنضدة وأخذنا في حديث نجتمع أطرافه من هنا ومن هناك ؛

ثم انتقلنا بخطوات طبيعية إلى مادة القراءة التي تشغل كلامنا ، فما كان أبعد المسافة بينه وبينني : فكتابي هو الترجمة الذاتية التي كتبها جيمس جويس عن نفسه بعنوان « صورة شاب فنان » وأما كتابه فهو الكتاب المقدس . وسرعان ما أنبأني عن نفسه - إذ لعله شهد شيئاً من الدهشة في نظرتي - أنبأني عن نفسه انه يطالع الكتب الدينية وملحقاتها من تفسير وتعليق وشرح ، كان يقرأ تلك الكتب الدينية بغير تمييز بين كتاب وكتاب . باحثاً فيها جميعاً عن قصص يستغلها في كتابة أدبية يحاولها أنا بعد آن . وهو في ذلك على عقيدة بأن أمثال تلك القصص تلقي له من الضوء على أحداث عصرنا وتياراته ، ما لا يليق به أي كتاب مما تخرجه المطابع اليوم ؛ ولعله مرة أخرى قد لحظ دهشته في نظرتي . فقال :

- نعم يا صديقي ؛ إنني في هذه القصص القديمة أطلع عصرنا ، انها قصص لا تبلى جذتها ولا تذهب نضارتها ، انها تحمل في ثنائها فطرة الإنسان شفاقة صافية ؛ هذه - يا صديقي - كتب خالدة ، انها كتب خالدة ، وسر خلودها انها قد نفذت إلى الأعماق في فطرة الإنسان . فربما تغير الإنسان بتغير الحضارة عصرأ بعد عصر ، لكنه تغير يمس السطح ولا ينفذ إلى الأعماق ؛ انها كتب لكل العصور ، لو أحسن قراءتها .

سأنته :

- هل تشغلك اليوم قصة بعينها في هذا الكتاب ؟ قال :

- نعم ، تشغلني قصة شمشون مع دليلة ؛ ولقد وقعت على مفتاح أقرؤها على هداه ، فيفتح لي شيء من غوامض عصرنا ؛ ذلك ان شمشون في « عهده القديم » كان متسقاً مع فكر عصره وخياله ، فالقوة هي قوة البدن . والسطوة هي لصاحب العضلات ، والشجاعة هي شجاعة اللقاء بالأجسام ؛ وكان أول لقاء لشمشون ، لقاء مع أسد هم باقتراسه إذ هو في بعض الطريق ، فأمسك صاحبتنا بالأسد كما يمسك الرجل القوي بجدي

صغير ، وشقه نصفين وألقاه على الأرض كومة من أشلاء .

أما شمشون عصرنا ، فهو حامل العلم بجبروته ، وتستطيع - على سبيل المفارقة - أن تقول إن شمشون عصرنا هو الذرة الضئيلة التي لا تبصرها العيون بأقوى المناظير ولكنها تفجر طاقاتها فتزلزل الأرض وتهدم المدن ويفنى البشر .

قلت لمحدثي :

- هذا شمشون العصر قد عرفناه ، فمن تكون دليته التي تغويه ؟

فأجاب :

- انها السياسة حين تكون غاشمة طامعة تغوي العلم فتضله عن سواء السبيل ، فلعنة الله عندئذ على ساس ويسوس وسائس ومسوس ، كما قال الأستاذ الامام .

واستطرد صديقي هذا ليقول :

لبث العلم قروناً طويلة ، وكأنه منوح وزوجته - وهما والدا شمشون في العهد القديم - لا ينسلان ولداً ، إذ لبث العلم طوال تلك القرون كلاماً في كلام ، يملأ الصفحات بلفظ وراء لفظ ، وبسطر بعده سطر ، لكنها رموز لا تحرك الحديد ليطير أو يجري أو يفوص ؛ فعاش منوح وزوجته عيش الرعاة ، يصبح بهما الصبح ثم يمسي عليهما المساء ، وحياتهما اليوم هي نفسها حياتهما بالأمس ، لم يتغير منها شيء ، إلا أن ينتجعا مع الغنيمات مكان الكلاء .

وذات ليلة تراءى للمرأة في حلمها ملاك من السماء يحمل اليها البشرى بحمل وولادة ، لكنه يحذرهما من أن تدخل في جوفها ما يفسد الجنين من شراب مسكر أو طعام نجس ، قائلاً لها انها ستوهب صبياً منذوراً لله فلا ينبغي لفطرته أن تفسد بمنصر دخيل ، وسيكون شعر الولادة على رأسه علامة الفطرة ، تفسد إذا مسها الموسى ، فإذا داخل الفطرة عنصر ليس منها ، انقلب الخير الذي أراده الله ، شراً أراده الإنسان .

وتحقق الحلم ، وولدت المرأة ولداً ، اطلقت عليه اسم شمشون ؛ وكبر الصبي وعظمت قوته ، والتقى بشبل الأسد فمزق الشبل المزجر وألقى به على الأرض ركاماً ، فما هي إلا أيام حتى عاد الفتى إلى ذلك المكان من الطريق ، فإذا هو يلحظ خلية نحل قد حطت على رمة الأسد وأنتجت عسلاً ، فاشتار شمشون من العسل على كفيه ، ومضى في طريقه يأكل ، ويعجب لنفسه « كيف خرج من الآكل أكل ، ومن الجاني حلاوة ؟ » - فن حيوان كاسر للإنسان يولد طعام للإنسان ، ومن جيفة ننته خرجت حلاوة العسل .

وشمشون عصرنا لن يبالي أسداً في الفلاة يصارعه ويصرعه ، ولن يدهش لحلاوة تخرج من جيفة ، انه يتصدى لأهوال أعظم خطراً ، انه لم يعد يرهب المسافة ، فهو يطوي أبعادها بمثل ما طوى شمشون شبله الصغير ، لم تعد تنهله أفلاك السماء ولا أغوار الماء ، انه يدك الجبال دكاً ، ويخرج من أجاج البحر ماء عذباً ، ومن يياب الصحراء زرعاً ؛ ان علاء الدين بمعجزات مصباحه ، وسليمان بأعاجيب خاتمته ، لعبتان أمام عقول الالكترون ؛ وانك لتلث لهاثاً إذا أردت أن تجاري ما يتصدى له شمشون عصرنا من أعاجيب ومعجزات .

كان شمشون العهد القديم يباهي بقتله ثلاثين رجلاً من أهل المدينة ، ليتزع عنهم قمصانهم وثيابهم ، يعطيها وفاء لرهان أوقعته فيه امرأة غادرة ؛ وذلك أنه في ليلة عرسه بها ، أقام ذوها وليمة حضرها ثلاثون رجلاً من عشيرتها ، فتحداهم أن يفسروا له أحجية وقعت له في تجربته فأربكته وهي : كيف يخرج أكل من آكل ، وكيف تخرج حلاوة العسل من جيفة ؟ وراهنهم أن يجدوا لهذه الأحجية حلاً في سبعة أيام ، فإذا وجدوا حلها قدم اليهم ثلاثين قميصاً وثلاثين حلة ثياب ، وأما إذا عجزوا ، فعليهم أن يعطوه مثل هذا العدد من القمصان والثياب ؛ وأوشكت السبعة الأيام أن تنتضي وهم عاجزون ، لولا أن غدرت العروس برجلها من أجل أهلها ، فراحت تبكي

بين يديه ضارعة أن يسر إليها بحل الأحجية ، ففعل ، فنقلته إلى ذوبها ، فكان على شمشون أن يوفي بالرهان ، ويقدم الثياب والقمصان : فما كان إلا أن انطلق إلى المدينة ، فقتل ثلاثين من أهلها ، ونزع من أجسادهم ما يقدمه وفاء بالرهان .

فأين رجال ثلاثون يقتلهم شمشون العهد القديم ، من مئات الألوف يقتلهم شمشون العصر الحديث بقنبلة يلقيها فوق هيروشيما أو ناجازاكي ؟ وكانت غاوية شمشون القديم امرأة غادرة ، وكانت غاوية شمشون الجديد سياسة فاجرة .

كان شمشون العهد القديم إذا ما نغم وأراد الانتقام ، أمسك بعدد من أبناء آوى ، يربطها ذيلاً بذيل ، ويشعل في الأذنان المعقودة ناراً ، وأما شمشون العصر الجديد إذا ما نغم وأراد الانتقام ، أمسك بالصواريخ يطلقها وبالقتال الجهنمية يلقيها ، فيهلك حرث وزرع ونسل وتمّحي مدن كما تمحو بالمحاة خطوطاً رسمت على الورق بقلم رصاص .

ثم جاءت ذليلة وغوايتها في حياة شمشون ؛ صادفها ولم تكن من أهله ؛ لقد خلقه الله لشيء وخلقها لشيء آخر ؛ هو القوة وهي الضعف ، هو يسكن أعلى الجبل وهي تسكن أسفله ؛ تزوج منها شمشون ، فرسمت لنفسها أن تتسلل إلى قلبه بالغاوية لتستخرج منه سر قوته ، وما انفكت حتى وقعت على السر ، ان شعره المنذور لله ، هو الذي إذا أزيل عنه بالموسى ، زالت معه قوة جسده ؛ فما عثمت أن أنامته على حجرها ، وأزالت شعر الرأس ، وصاحت بقومها أن اجمعوا ، فإذا بالجبار يهوي في أيديهم ضعيفاً خائراً ، فيوثقونه بالقيد ، ويودعونه السجن ، ويربطونه إلى رجلي الطاحون يديرها ، مفعوه العنين .

لقد ضعف القوي وعمي البصير ، لأن الله قد أراد لشيء ، فأُنصت هو لشیطان يريد لشيء آخر ؛ كانت وصية الساء ألا تشرب أمه - وهو بعد جنين في جوفها - شرباً مسكراً ، وألا تأكل طعاماً نجساً ، حتى لا

يفسد الولد ، فجاء الولد قوياً فتياً إلى أن تسلت إليه عوامل الفساد فوق صيداً لمن لا يرحمه ، وإذا ترجمنا هذا إلى لغة العصر عن شمشون الحديث ، قلنا إن وصية الساء لمن وهبته قوة الذكاء وقدرة العلم ، ألا يذعن لأهواء الساسة ، ذلك إذا كان الساسة من مستعمري الشعوب ، لأنهم من فريق وهو من فريق ؛ هم ارادة راغبة وهو عقل مدرك ، هم دهاء وحيلة وهو ذكاء ومنهج ؛ ولا ينبغي له الخلط بين أن يكون علمه للمجتمع وأن يكون علمه للساسة ، فالعلم حين يكون للمجتمع يبحث عن الطعام للجائع وعن الكساء للعاري ، وعن العلاج للمريض ، انه حين يكون للمجتمع يزرع الأرض ويصنع خامات الأرض آلات للعيش وأدوات للفراغ ، وأما حين يكون للساسة فهو يفتك ويقتل ويدمر ويهدم ؛ ان السفينة حين تشق الماء براكيها هي علم للمجتمع ، وأما السفينة حين تكون من طراز لبرني وبويلو ، تحتلس السمع والبصر ، فهي علم للساسة .

وقع شمشون العهد القديم فريسة لامرأة خادعة هي دليلة ، فذهبت قوته وكف عنه البصر ، وأما شمشون العصر الحديث إذا وقع فريسة لهذه العابثة التي تسمى سياسة ، فان الجزاء لا يكون رجلاً واحداً أعمر يدبر رحي الطاحون . بل يكون الجزاء مصرع ملايين البشر ، تذهب القوة عن شعوب بأسرها ، ويقضى على شعوب بأسرها - بل على قارات - أن تدبر أرحاء الطواحين للأعداء ليأكل الأعداء ويطون الشعوب خاوية .

إن السياسة إذا أضلت العلم فأخرجته عن مسيله - وسيله كشف الحق - أصابه ما أصاب شمشون ، فيبطل أن يكون كاشفاً وهادياً ، يعنى فلا يبصر ، ويدبر الطواحين على غير هواه ؛ لقد كانت العدالة هي التي يرمز لها بعينين معصوبتين ، حتى تنزل بسيفها على رأس المعتدي ، لا تفرق بين إنسان وإنسان ، وكان العلم مبصراً يتبين مواضع خطوه ، ويتثبت من مواقع قدميه ؛ فجاءت الغواية ، فتبدل الأمر : أبصرت العدالة فأصبحت تفرق بين الناس فيما تنزله بهم من الأذى ، فهي تهوي على سود هنا ، وعلى

صفر هنا ، وتحمي بيضاً هناك ؛ أبصرت العدالة فعرفت أين تسقط
قنابلها الذرية وأين لا تسقطها ، فإذا كانت الشعوب صفراء أو سوداء أو
سمراء ، فلا بأس في القذف بقذائف الموت ، وأما إذا كانت ذات جلدة
بيضاء ، فهنا تكون الاتفاقات الدولية ، وهنا يكون التحريم ، وهنا يكون
الحوار وتكون البشاعة ؛ أبصرت العدالة ، لتضع العصا التي كانت على
عينها موضعها من العلم فتعنيه بعد أن كان مبصراً ؛ فبات المسكين أعمى
يمتلي كتفيه مقعد ، يسيره كيف شاء ؛ أصبح على العلم أن يسير ولكن ليس
له أن يعرف إلى أين ؛ عليه أن يفتت الذرة ليخرج طاقاتها ، وعليه أن
يصنع القنابل ، ولكن ليس له أن يعرف أين تلقى هذه ولا كيف تستخدم
تلك ؛ عليه أن يدير أحجار الرمح ، ولكن ليس له أن يعلم أي الناس
يصيبه الطحين ؛ على العلم أن ينقل الصوت والصورة ، ولكن ليس له أن
يحدد بأي المعاني ينتقل الصوت في المذياع ، ولا بأي المشاهد تنتقل الصورة
إلى الشاشة ؛ ان مهمته هي أن يشحذ السكين ، ولكنه لا ينبغي أن يسأل من
ذا يكون الذبيح .

أين ما أصاب شمشون العهد القديم من غدر غانيته دليلاً ، أين هذا مما
أصاب شمشون هذا العصر من عبث السياسة السارقة الناهية وأربابها ؟
لقد فقت عينا شمشون العهد القديم ، وأما شمشون هذا العصر فقد
فقت عيناه وأخرس لسانه ، فهو يرى بعيني المقعد الرابض على كتفيه ، وهو
ينطق بأذن منه ؛ انه لا يفصح عن الحق إلا إذا كان في ذلك قوة لراكبه ،
وأن هذا المقعد الراكب ليسمي قوته عندئذ مصلحة المجتمع فيقتنع الدليل
الأعمى بهذه الخدعة ، ويخلط بين راكمه الذي يجثم على عاتقه وبين
المجتمع الذي هو فرد منه ، وإلا فهل يصنع علماء أمريكا اليوم ما يزيدون
به قوة الفتك لرئيسهم ، أم يصنعون ما يزيدون به لرجل الشارع مصادر
الحياة ؟

العلم موهبة من الله ، مننورة لله ، لا ينبغي أن يشرب حاملها شراباً

مسكراً ، ولا أن يأكل طعاماً نجساً ، حتى لا تنفسد - هكذا قال ملاك السماء
لامرأة «منوح» حين بشرها بصبي يوهب القوة من السماء .

لكن من يدري ؟ ألا يجوز أن ينتهي اذلال العلم لضلال السياسة ،
بمثل ما انتهى به اذلال شمشون لبغي أعدائه ؟

لقد نبت الشعر في رأس شمشون على مر الزمن ، واستعاد قوته ،
ولو أنها أصبحت قوة عمياء ، وحدث أن تجمع أهل المدينة من أعدائه
في هيكلمهم يسمرون ويلهون ، ثم أرادوا أن يزيّدوا من طوهم طواً ، ومن
نكايتهم بشمشون نكاية ، فجاءوا به من سجنه ليلعب أمامهم بجسمه
الغليظ فيضحكون ، فلم يكن من شمشون إلا أن مد ذراعيه ليمسك
بيديه العمودين الرئيسيين الذين عليهما كان يقوم البناء . وانحنى بقوة ،
فسقط البيت على الأقطاب وعلى سائر الشعب اللاهي .

أفلا يجوز - اذن - أن تمضي السياسة في غوايتها اذلالاً للعلم ، فيجيء
يوم يضغط العلم بكل قوته على الزناد ، فيفني الأقطاب على أيدي العلم
نفسه الذي استغلوه ، ويفني البشر معهم ومعه ؟

دمنة وكليلة

معبرة ، فقد عكست الترتيب المألوف لـ هذين الاسمين عامداً ، وذلك لسببين : أولهما هو أن يتنبه القارئ ، فيعلم انهما اسمان لمخلوقين منفصلين ، لأنه - فيما أقدر - قد نطق بهما على الترتيب المألوف ، في عنوان « كليلة ودمنة » مئات المرات أو ألوفاها ، حتى تحول صوت العبارة عنده إلى عادة حركية لا يبي معها أين تبدأ الأجزاء وأين تنتهي ، فانطمس - بالتالي - ما بين هذين المخلوقين من تميز واختلاف ، مع أن هذا التميز والاختلاف بينهما هو ما قصدت اليه بهذا المقال . والسبب الثاني هو أن الخصائص التي تميز « دمنة » من « كليلة » هي أن دمنة أكثر نجاحاً في دنيا العمل والتعامل ، فمن حقه أن يسبق زميله عند تلاوة الأسماء في المحافل .، احتراماً لقواعد البروتوكول التي تحرص على التمييز الدقيق بين من هو أعلى ومن هو أسفل .

وليس من شأني هنا أن أتعب الرحلة التاريخية الثقافية التي انتقل بها « كليلة ودمنة » من أصله الهندي إلى الفارسية ، ثم من الفارسية إلى العربية ، بقلم « ابن المقفع » في أسلوبه النقي البليغ ، وانما شأني هنا هو أن أبرز الفرق بين « دمنة » و « كليلة » ، لعله يضيء أمام القارئ كما أضاء أمامي - طريق الفهم لجانب هام من جوانب حياتنا ، أو قل ، من جوانب الحياة الإنسانية على إطلاقها .

فن هما « دمنة » و « كليلة » ، هما أخوان من أبناء آوى ، أعني أنهما ثعلبان شقيقان ، ورد ذكرهما في أول حكاية - وهي أطول حكاية - من مجموعة الحكايات التي قدمها كتاب « كليلة ودمنة » ، وليس منا واحد - فيما أظن - قد خلت حياته الدراسية في مراحلها الأولى من مطالعة هذا الكتاب ، ولقد رأى صاحب الكتاب أن يطلق اسم هذين الآخرين عنواناً لكتابه .

لم يكن هذان الثعلبان الشقيقان من طبيعة واحدة ، برغم كونهما فردين من نوع واحد ، ومثل هذا - كما تعلم - يحدث كذلك في دنيا الناس ، فلا يختلف في هذا التفاوت أبناء آدم عن أبناء آوى ، أما أحد الأخوين - وهو كليله ، - فقد كان قويم المبدأ ، نزيه المقصد ، لا يفعل الفعل إلا إذا جاء على طريق خلقي مأمون من المزالق ، وأما أخوه «دمنة» فهو على نقبضه ، تهمه الغايات ولا تهمه المبادئ ، معيار العمل الصالح عنده هو أن يكون نافعاً له ، محققاً لأغراضه ، سواء جاء بعد ذلك مقيماً للحق والعدل أو هادماً لهما ، وإذا تكلم دمنة ، فأنما يتكلم ليقتنع السامع بما أراد له أن يقتنع به ، لا يبالي أجاء كلامه هذا صادقاً مع واقع الأمر أم كاذباً ، ان دمنة ، طموح يريد بلوغ الهدف بالسطارة ، و«الفهلوة» فكان يسبق الآخرين على الطريق ، لأن خطوات هؤلاء الآخرين مقيدة مكبلة بما يبدلونهم من جهود .

كان «كليله» الطيب المستقيم الصادق ، يعرف عن أخيه «دمنة» تلك الخلال ، فكان يسدي إليه من النصيح ما يظن أنه يهديه ، لكن «دمنة» قد أدار لنصح أخيه أذنأ من طين ، وأخرى من عجبن ، بل لعله كان يسخر من سذاجته ، فلقد كان بطريقته هذه التي لم تعجب أخاه الطيب ، أعلى شأنأ - في حياة الغابة - من أخيه .

هذان الأخوان من أبناء آوى ، هما في الحقيقة نمطان من أنماط البشر ، فلم يكونا في الحكاية إلا رمزاً لأمر عجيب ، وهو أن بلوغ الغايات في شؤون الحياة العملية ، قد لا يكون طريقه التزام المبادئ الخلقية المثلث . بل ان هذه المبادئ لم تكن لتصبح نماذج مثلى ، لو لم تكن «فوق» الواقع و«أعلى» منه ، لكنها ليست جزءاً من نسيجه ، ولقد حق لابن المنفع في مقدمته التي قدم بها لترجمته العربية ، أن يحذر القارئ بقوله ، إنه لا ينبغي أن يؤخذ الكتاب بظاهره ، بل يجب على قارئه أن يستخرج ما قد خفي من معانيه وراء الرموز ، كالرجل الذي لا يتنفع بالجوز إلا إذا أراح قشرته الظاهرة عن لبه المستور .

وان هذين النمطين اللذين يرمز اليهما الثعلبان الشقيقان : « دمنة » و« كلبه » ليزكرانا بطائفتين من أبناء المجتمع الواحد ، أقام عليهما العالم الايطالي الحديث « باريتو » نظريته في تحليل تطور الجماعات . خصوصاً في فترات الانتقال الحضاري من مرحلة تاريخية إلى مرحلة أخرى تليها بعدها (وكان ذلك في كتابه « العقل والمجتمع » الذي أصدره قبيل وفاته سنة ١٩٢٣ بأعوام قلائل) ، فلقد استخدم « باريتو » رمزين ، هما « الأسود » ، « الثعالب » ليدل بهما على طائفة تحافظ على القديم الثابت المأمون ، وطائفة ثانية تغامر وتخطأ .

فلكل تحرك اجتماعي « أسوده » و« ثعالبه » ، أما « الأسود » فهم الذين يريدون أن ينجي التحرك في اطار الأخلاق كما تعارف عليها الناس ، ويودون أن تصان العقائد والتقاليد وقواعد العرف ، وأما « الثعالب » فستورهم الجراءة والمغامرة في ظلام المجهول بلا حذر ، وعمادهم الدهاء والمراوغة ، لا القواعد المعروفة المكشوفة ، وان « الأسود » و« الثعالب » ليتجاوزان معاً في كل جماعة وفي كل عصر ، ويكون الاختلاف في أي الفئتين يكون لها الغلبة في الجماعة المعينة أو العصر المعين ، فالغلبة في حالات الاستقرار المطمئن تكون لجماعة « الاسود » ، وأما في عهود التحفز للوثوب : فالغلبة تكون لجماعة « الثعالب » ، فإذا كانت السيادة للأسود ، أحيطت النظم القائمة بما يشبه القداسة ، فلا يسمح لأحد أن ينال منها بأكثر من التغير الطفيف ، وإذا كانت السيادة للثعالب ، كان تغيير النظم والقواعد والقوانين ، هو الأساس .

والفرق الواضح بين ثعالب « باريتو » وبين « دمنة » - وكلاهما من نوع الثعلب ، وكلاهما يستهن بالوسائل من أجل تحقيق غاياته ، هو أن ثعالب « باريتو » طائفة في المجتمع تعمل على التغيير من أجل تطور حضاري يصيب الجميع ، وأما « دمنة » فتعلب بمكر من أجل نفسه ، وعلى كل حال فكلتاها ثعلبة لا يستطيعها إلا من أوتي القدرة على تحطيم

العرف المألوف ، لكن ذلك يتم على صورتين : احدهما تتم خلسة وخداعاً ، من أجل صالح فردي لا شأن للجماعة به ، وتلك هي طريقة « دمنة » ، والأخرى قد تتم جهرًا وعلانية ، حتى لقد تتخذ صورة الثورة الصارخة ، من أجل صالح المجموع كله ، وتلك هي طريقة الثعالب في تقسيم « باريتو » .

ونترك « باريتو » بأسوده وثعالبه ، لنعود إلى ما أردنا الحديث فيه ، عن « دمنة » و« كليله » فنطرح السؤال : لأيهما الغلبة في حياتنا الحاضرة يا ترى ؟ أهى لدمنة الذي يُمكر في الخفاء ليصل ، أم هي لكليله الذي حفظ دروس الأخلاق كما أوصى بها المثل الأعلى ، انني لتحضرني الآن قسمة ثالثة ذكرها المتنبي ذكراً سريعاً في بيت من شعره ، حين قسم الأمر بين « النواظير » - أي رجال الحراسة - و« الثعالب » ، ولعله كان قد أضمر في نفسه سؤالاً كهذا الذي طرحناه (وكان حديثه عن مصر) ثم أعلن الجواب . كما رآه في يومه : وهو أن النواظير قد نامت ففغلت عن الثعالب وفعلها ، حتى لقد عاشت هذه الثعالب وسلمت وامتلأت بطونها ، ففعل ليومنا جواباً عن سؤالنا ، غير جواب المتنبي ليومه .

من هو الناقد ؟

القي الأستاذ يوسف السباعي سؤاله هذا في سباق غاضب غضبة المظلوم على قاضيه ، فلم تعد المسألة في رأيه مسألة الحكم وعدالته ، ولكن أعمق من ذلك جذوراً ، لأن مناقشة الحكم وعدالته يسبقها سؤال حقيق بأن يلقي ويبتظر الجواب : فمن ذا الذي أجلس القاضي على منصة القضاء ؟ هكذا يعرض الأستاذ الأديب مشكلته وهو في ثورة غضبه من النقد في « سخافاتهم وأحقادهم وكلامهم غير المفهوم » فيمضي في حديثه ليسأل : « ما هي المميزات التي يجب أن يتميز بها انسان معين لكي نقول عنه انه ناقد ؟ »

إنه ليقال حقاً إن السؤال المحكم أعمق أثراً في تاريخ الفكر من جوابه ، لأن لقاء السؤال الشديد هو في الحقيقة ايدان بقيام حركة فكرية واسعة أو ضيقة ، ثم تتنابع الاجابات متفقة أو مختلفة ، لكنها في اتفاقها واختلافها تكون حركة فكرية واحدة ما دامت دائرة حول محور واحد ، ولا تبدأ حركة جديدة إلا إذا نهض سائل آخر بسؤال جديد من هذه الأسئلة الخصبية المتحدة الشاحذة للعقول ، واعتقد ان سؤال الأستاذ السباعي هو من هذا القبيل ، فقد كان لدينا نقد يغزر حيناً ويضمحل حيناً ، وكان لنا نقاد يعنف بعضهم مع بعض أو يتقارضون الثناء ، لكنني لا أذكر قبل الآن أن قد طرح السؤال الذي يتناول الجذور قبل أن يجادل في الفروع : من هو الناقد ؟

ولو كان للنقد القائم محترفون وهواة ، فأتانا من هواته ، أصبحوا له عاماً وأرقد منه أعواماً ، ولست أدري ان كان لهواة الأدب والفن ما للمحترفين

من حق في أن يتصدوا للسؤال المطروح بجواب أو محاولة جواب ، فان ،
وجدني القارئ على ضلال رجوت المغفرة وهداية السبيل .

(٢)

إنني على عقيدة راسخة بأنه لا نقد إلا ان كان الناقد على استعداد
لتعليل رأيه ، فان قال هذا حسن وذلك رديء كانت عليه البيئة ، فلماذا
كان الحسن حسناً والرديء رديئاً ، ولا يكفينا منه أن يمحس شفثية استحساناً
وأن يطمهما استهجاناً ، فلو كان يستحسن لنفسه ويستهجئ لنفسه لما كانت
به حاجة إلى توجيه الخطاب اليها ، ولكنه يوجه اليها الخطاب ، واذن فلا بد
أن يجيء كلامه مما نستطيع المشاركة فيه ، ولا يكون الكلام كذلك إلا إذا
أشار الناقد في القطعة الأدبية المنقودة إلى مواضع بعينها وعلل موقفه ازاءها
بعلل لا ترتكز كل الارتكاز على ذوقه الخاص من حب وكراهية ، لأنه لو
كانت حجته كلها هي انه يحب أو يكره ، لجاز لغيره أن يكره ما قد أحبه
هو وأن يحب ما قد أبغضه ، ولقد كان الإمام الجرجاني على حق حين قال
إنه « لا بد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجده من أن يكون لاستحسانك
ذلك علة معقولة ، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل ، وعلى صحة
ما ادعيناه من ذلك دليل » (ص ٣٣ دليل الاعجاز) .

لا بد اذن للناقد من تعليل نقده ، وإذا قلنا هذا فقد قلنا بالتالي انه لا بد
للكناقد من الاشارة إلى شيء في مقومات الأثر الأدبي نفسه ، خارج عن
حالة الناقد النفسية الذاتية ، لأنه لو اكتفى بالتعبير عن شعوره الذاتي من
استحسان أو استهجان لم يكن في الأمر تعليل ولا شبه تعليل ، واقتصر على
أن يكون تقريراً لدعوى تنتظر الاثبات .

إنه إذا ما وقف الناقد ازاء الأثر الأدبي الذي ينقده ، كان هنالك أربعة
أطراف : فهناك أولاً الناقد وحالته النفسية ازاء الأثر الأدبي ، وهنالك
ثانياً الأثر الأدبي نفسه ، ثم هنالك ثالثاً الكاتب الذي أخرج الأثر ، ورابعاً
البيئة المكانية والزمانية التي أحاطت بالكاتب وقت انتاجه ، فأى هذه

الأطراف الأربعة ينبغي للناقد أن يتخذ منه محور الارتكاز في نقده ؟ أي هذه الأطراف الأربعة يتخذ منه الناقد هدفاً بحيث ينجيء الأطراف الثلاثة الأخرى بمثابة الوسائل المحققة لبلوغ الهدف ؟ أتكون بيئة الكاتب وظروفه هدفنا ، بحيث ندرس الأثر الأدبي مصحوباً بنفسية الكاتب ونفسية الناقد على السواء ، لتتخذ من هذه الجوانب كلها وسائل تعيننا على القاء الضوء على تلك البيئة وهذه الظروف ؟ أم نجعل نفسية الكاتب هدفنا بحيث ندرس الأثر الأدبي مصحوباً بدراستنا للبيئة ولنفسية الناقد لنستعين بهذا كله على كشف الحجاب عن دقائق النفس عند الكاتب ؟

أم يجعل الناقد نفسه وشعوره محوراً ، فكل هاتيك العناصر لا تعني شيئاً إذا لم تكن حالة نفسية أحسها الناقد وهو ازاء الأثر ، فلا يطلب منه في نقده إلا أن يعبر عن هذه الحالة التي أحسها تعبيراً صادقاً وكان الله يحب المحسنين ، ورابعاً وأخيراً هل يكون الأثر الأدبي نفسه هو الهدف ؟ فإذا درسنا ظروف البيئة وإذا كشفنا الحجاب عن نفسية الكاتب وإذا عبر الناقد عن شعوره ازاء ما قد قرأ ، فما ذلك كله إلا لتزداد فهماً للأثر الأدبي الذي نحن بصددده ، ولتزداد علماً بعناصر تكوينه وكيفية تركيب تلك العناصر ؟

هذه اتجاهات أربعة في النقد الأدبي ، ولكل اتجاه منها أنصار ومؤيدون ، ولقد اتخذت لنفسني موضعاً مع أنصار الاتجاه الرابع ، الذي يجعل النقد الأدبي مقصوراً على دراسة الأثر نفسه ، وكل ما عدا ذلك إنما يجيء بمثابة الوسيلة التي تؤدي إلى غاية وراءها ، انني لا أكون ناقد أدبياً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة إذا ما اتخذت الأثر الأدبي نافذة أنظر خلالها إلى شيء سواها ، كأن أنظر إلى البيئة والظروف الاجتماعية والسياسية التي هي قائمة وراء الأثر المدروس ، ولو فعلت لكنت أدخل في زمرة علماء الاجتماع والسياسة ، وكانت القطعة الأدبية التي أمامي بمثابة الوثيقة التاريخية لا أكثر ولا أقل ، كلا ولا أجعل من الأثر الأدبي نافذة أنظر منها إلى دخيلة نفس

الكاتب ، أو إلى دخيلة نفسي أنا ، ولو فعلت لكنت أشبه بعالم النفس يحلل لمريضه أحلامه وردود أفعاله وخواطره ومشاعره ، لا حباً في هذه الأشياء نفسها ، بل لأنها هي الوسيلة الموصلة إلى غاية منشودة ، وأما الناقد الأدبي فلا يكون جديراً باسمه هذا إلا إذا كان ناقداً أدبياً ، فلا هو بعالم اجتماع وسياسة ولا بعالم نفس أو طبيعة ، إنما هو كما يريد لنفسه أن يسمى : هو ناقد أدبي ، غايته هي دراسة قطعة أدبية يختارها للدراسة ، فلا يجاوز حدودها إلى ما ليس منها إلا إذا كانت هذه العوامل الخارجية أدوات لفهمها هي ووسائل للاحاطة بدقائقها وتفصيلاتها .

ولكن هذا الناقد الأدبي قبل أن يهم بنقده ، لا بد له أولاً أن يستحسن أو يستهجن ليبدأ بعدئذ في الدراسة التي يكشف بها عوامل استحسانه أو استهجانه في القطعة الأدبية نفسها ، واذن فلا بد للناقد من قراءتين على أساسين مختلفين ، فقراءة أولى بتذوق بها ، وإلى هنا ليس هو بالناقد ، لأنه ربما قرأ وتذوق ووقف عند هذا الحد لا يتكلم ولا يكتب ، أما إذا هم بالكلام أو الكتابة ليعلل تذوقه ، فهذا هنا تأتي قراءة ثانية يبحث خلالها عن المقومات الخاصة في القطعة الأدبية التي أدت إلى تذوقه لها على النحو الذي وقع .

واني لفي عجب بعد ذلك أن يثور خلاف بين أصحاب الرأي على طبيعة النقد الأدبي أيكون ذاتياً أم موضوعياً ؟ أيكون فناً أم يكون علماً ؟ لأن الأمر في عيني واضح المعالم بارز القسمات ، فلو أراد الناقد بعد قراءته الأولى التي تذوق بها القطعة الأدبية أن يحدثنا عما تذوق ، فإذا عساه أن يقول ؟ أيقول كلاماً آخر يعبر به عن حالة نفسية أخرى خاصة به ، وعندئذ يكون أدبياً متمجاً للأدب ، لا ناقدأً يحلل قطعة أدبية ؟ أم يقول كلاماً يوضح به «لماذا» استحسن ما استحسنه أو استهجن ما استهجنه ، بحيث يجيء الكلام هنا مشيراً إلى شيء في القطعة الأدبية نفسها لا إلى شيء في نفسه هو ؟ عندي أن ثاني الوجهين هو وجه الصواب .

لكن الناقد إذ بهم بقرآته الثانية التي يحلل بها القطعة الأدبية تحليلاً يكشف عن مواضع سرها ، محال عليه أن يؤدي ما يريد أدائه إذا لم يكن قادماً وفي جعبته «مبدأ» معين على أساسه يقوم بعملية التحليل ، فما هي الشروط التي يتوقع أن يراها متوافرة في الأثر الذي يدرسه ؟

لا بد للناقد من «مبدأ» على أساسه يقوم بعملية التحليل ، لا يستنبطه بادي ذي بدء من عقله الخالص استنباطاً ، بل يستخلصه من روائع الأدب التي أبقت عليها ظروف الزمن ، بحيث جاءت أعوام وانقضت أعوام وهي ما تزال هناك مرموقة في أعين النقاد على اختلاف الأمزجة ومر القرون ، من هذه الروائع الخالدة نستخلص «المبدأ» الذي إذا ما أجرينته على تلك الروائع نفسها ، وجدته شاملاً للكثرة الغالبة منها إن لم يكن شاملاً لها جميعاً ، ان الناقد لينطح برأسه جلوداً أصم ان هو اتخذ لنفسه مبدأ في تقدير القطعة الأدبية ، لو أجراه على امرئ القيس والبحري وعلى شكسبير وملتن ، وعلى أمثال هؤلاء جميعاً لوجدهم مارقين على مبدئه ، فالذي ينبغي أن يتغير في هذه الحالة هو المبدأ المختار ، لأن الجبل الراسخ رابض في مكانه ليس إلى زحزحته من سبيل .

غير أنه لحسن حظ القائمين بالدراسات الأدبية ، يجوز لناقدين مختلفين أن يستخلصوا من روائع الماضي مبدئين ، لأن الأمر هنا أقرب إلى الأضواء الكاشفة ، يمكنك أن تلقى من هذه الزاوية فتبرز معالم وتخفي معالم ، ثم تلقى من تلك الزاوية فيختفي البارز ويبرز المخفي ، فكيف يكون الفصل بين ناقلين مختلفين لأن كلا منهما اختار مبدأ غير المبدأ الذي اختاره زميله ؟

أظن أن الأمر تفصل فيه الغاية المنشودة ، فلماذا ينظم الشاعر شعره أو يكتب القاص قصته ؟ لو اتفق الناقدان على غاية بعينها لم يحتج الأمر إلا إلى تحليل قليل ليتفقا بالتالي على مبدأ واحد من شأنه أن يؤدي إلى تلك

الغاية الواحدة ، أما إذا اختلفا ، فلم يعد سبيل بينهما إلى خصومه وجدال ، أحدهما يريد السفر إلى الشمال والآخر يريد السفر إلى الجنوب ، ولكل منهما قطار ، وانما يكون الجدال مجدداً إذا أرادا معاً أن يتجها نحو الشمال ، ثم اختلفا على أي الوسائل تكون أنسب للسفر .

٤ .

ومن حق القارئ عليّ أن يسألني أي مبدأ تختار لنفسك على أساسه يكون تحليل القطعة الأدبية للحكم عليها ، وجوابي في اختصار هو أن تكون القطعة الأدبية مكتملة بذاتها ، غير معتمدة في فهمها وتقديرها على شيء وراءها ولا على شيء أمامها ، فاعتقادي هو أن الأثر الأدبي - والأثر الفني بصفة عامة - يبعد جداً عن الفن الأصيل إذا كانت مهمته أن «يصور» شيئاً سواء كان هذا الشيء المصور خارج الإنسان أو داخله ، ان كل كائن مخلوق في الدنيا قيمته في نفسه لا في غاية يؤديها ، فلماذا يشذ الخلق الأدبي والفني عن ذلك ؟ هذا الجليل بديع لذاته لا لأنه يصدر الرياح الحارة ويلطف الجو . وكذلك قل في هذا النهر وتلك الزهرة ، قله في الطائر الفرد وفي كل فرد من الإنسان تستوقفك شخصيته لأي سبب من الأسباب ، لو كانت مهمة القصيدة من الشعر هي أن تصف لي نهراً بذاته عند نقطة بعينها ، ولو كانت مهمة القصة هي أن تصف لي شخصاً بذاته في حقبة من الزمن بعينها ، بحيث يجوز لي أن أنظر إلى الوصف من جهة وإلى الشيء الموصوف من جهة أخرى فأقول إن الكاتب قد أجاد أو أساء ، لما كان للأدب مهمة يؤديها . لأن النهر هناك لمن شاء أن يراه ، ولا لشخص المعين هناك لمن أراد أن يلتقي به أو أن يقرأ عنه في كتب التاريخ .

كلا ، ليست مهمة الفن في شتى صورته أن «يحاكي الطبيعة» أو أن «يحكي» عن الإنسان ، لأنه عندئذ يكون صورة باهتة لأصل ناصع ، وفهم حاجتنا إلى الصورة وأصلها هناك قائم ؟ ليست مهمة الفن في شتى ألوانه أن «يكشف» عن حقيقة سبق وجودها وجوده لأن السابق عندئذ

يكون متبوعاً ثم يجيء الفن تابعاً ، كلا ولا مهمة الفن في شتى قوالبه وأساليبه أن « يعظ » الناس كيف ينبغي أن يسلكوا في هذا الموقف أو ذلك ، لأن الواعظين على المنابر قائمون بأداء هذه المهمة خير الاداء ، ولكن مهمة الفن هي أن « يخلق » و« يبدع » ، أن يخلق كائناً جديداً لم يكن له أصل سابق عليه لا في جوانب الطبيعة الخارجية ولا في حالات النفس الداخلية ، نعم قد يتخذ الفنان من هذه وتلك عناصره ، كما يتخذ من لغة التفاهم نفسها أدواته ، لكن الكائن الذي يبدعه من تلك العناصر وبهذه الأدوات ، لا بد أن يكون خلقاً وابداعاً .

بهذا المبدأ الذي أوجزته إيجازاً شديداً تراني أقبل على القصة أو القصيدة ، باحثاً فيها عن مواطن سرها ، ومقدار ما أراها معتمدة على ما ليس منها وما ليس فيها يكون نقصها ، فلست أريد لها أن تركز على حادثة أو حوادث معينة ، بحيث لا يكون لها معنى مفهوم بغير تلك الحوادث ، ولست أريد أن تركز على قيمة خلقية أو على عقيدة مذهبية معينة ، بحيث تفقد كيائها كله لولا تلك القيمة الخلقية أو هذه العقيدة المذهبية ، انها لو فعلت شيئاً من هذا كانت - على فرض بلوغها حد الكمال في مهمتها - شيئاً يفتقر إلى ما هو أهم منها .

فإذا سألتني الأستاذ السباعي قائلاً : من هو الناقد ؟ أجبت بهذا الجواب الموجز : هو رجل زودته تجاربه الفنية بمبدأ يسري على روائع الأدب في الماضي ، ويريد له أن يسري على نتاج الأدياء في الحاضر .

الأديب ثم الناقد

لن أطاول نقادنا المحدثين في علمهم بمبادئ النقد الأدبي ومذاهبه ،
ولذلك فلن أستخدم في هذه الكلمة القصيرة لفظاً واحداً من مصطلحاتهم ،
بل إني سأقول كلمتي بسيطة صادرة عن قارئ بسيط ؛ فالعلاقة بين الأدب
والنقد - كما أراها - هي نفسها العلاقة بين كاتب وقارئ .

فكما يتفاوت حملة الأقلام ارتفاعاً وانخفاضاً في القدرة على التعبير عن
ذوات أنفسهم ، فكذلك يتفاوت القراء ارتفاعاً وانخفاضاً في القدرة على
فهم ما يقرءونه ؛ فان كان من يبلغ من القدرة الكتابية حداً ملحوظاً هو
الذي يسمى كاتباً ، فالقارئ الذي تبلغ قدرته على فهم ما يقرؤه حداً بعيداً
هو الذي نسميه ناقداً ؛ فليس اذن في العلاقة بين الأدب والنقد سر ولا
سحر ، ما دام الأدب كتابة لكل من أراد أن يقرأ ، والنقد قراءة تعمز
بجودة الفهم لهذا المكتوب .

وان هذه المقدمة الواضحة التي يملها الإدراك القطري ، تستتبع نتائج
هامة : منها أن الناقد الذي يقبل على كتاب ليقراه ، مزوداً بمذاهب ومبادئ
في النقد الأدبي ، يخرج على طبيعة موقفه - من حيث هو قارئ - خروجاً
من شأنه أن يفوت عليه هدفه الرئيسي ، وهو أن يقرأ ليفهم ؛ فالبداهة
تفضي بأن يكون الانتاج الأدبي أسبق من المذاهب المختلفة في نقده .

لقد اختلف النقد مذاهب حين اختلف المجيدون لفن القراءة في فهم
هذا أو ذلك من الآثار الأدبية المعينة ؛ فالأثر الأدبي أولاً ، ثم اختلاف
الرأي في فهمه ثانياً ؛ فقارئ قد يقول إن الكاتب يصور الواقع ، وآخر
يقول بل إنه يصور دخيلة نفسه ، وثالث يزعم أن الكاتب قد انصرف
بأثره الأدبي إلى خلق شيء جديد ، لا هو من الواقع ولا هو من مكتون

النفس ، وهلم جرا - هكذا تختلف الآراء والعمل الأدبي واحد ؛ وبعدئذ ينشأ عن اختلاف الآراء ما يسمى بمذاهب النقد ، لكننا عند هذه الخطوة الثانية نكون قد جاوزنا النقد ذاته لندخل في شيء آخر ، لك أن تسميه - ان شئت - بفلسفة النقد .

النقد قراءة نافذة ، ولهذا فهو مرتبط حتماً بعمل أدبي معين ، قرئ مثل تلك القراءة الجيدة المبصرة ؛ أما أن يكون نقد ولا قراءة ، أعني أن يكون مستقلاً عن الشيء المعين المنقود ، فذلك كزراع شجرة في الهواء ، لا اتصال بينها وبين الأرض التي تضرب فيها يجذورها لتستمد غذاءها .

هذه حقائق أراها واضحة إلى الحد الذي أتوقع معه أن يسأل سائل : لماذا تقول كلاماً كهذا وما نحسب أحداً يجهله أو ينكره ؟ لكن ما ظنك وهناك بين نقادنا المحدثين - برغم معاركهم الصاخبة من حولنا - قد جهلوه وأنكروه ؟ فهم يبدعون الشوط من آخره لا من أوله ، إذ تراهم يبدعون بمذاهب نقدية يدرسونها كثيراً أو قليلاً ، ثم يحفظون ما قد درسوه حتى يجيدوا التحدث فيه ؛ وكان ينبغي لهم أن يبدعوا بقراءة الأثر الأدبي المعين ، ليروا كيف يفهمونه ؛ فإذا اتفقوا أو إذا اختلفوا على طريقة فهمه ، أعلنوا فينا مواضع اتفاقهم ومواضع اختلافهم ، لنستعين بها نحن القراء الذين لم نوهب مواهبهم في الفهم والتحليل ، عندما نقرأ بدورنا ما قد سبقونا إلى قراءته ؛ ولن يجدينا شيئاً قط أن يظنوا في آذاننا بأسماء المذاهب النقدية مجردة في الهواء ، غير نابعة من المادة المقروءة نفسها .

كنت ذات مساء أسمع في الاذاعة ندوة في النقد الأدبي عن مسرحية عربية لمؤلف عربي ؛ فسمعت الآراء تصطرع اصطراعاً عنيفاً حول « المذهب الأدبي » الذي تنتمي اليه تلك المسرحية ، وذلك لأن نقادنا جاءوا إلى ندوتهم الأدبية ومعهم « خانات » من مذاهب درسوها في النقد ، ويريدون الآن أن يجلدوا للمسرحية المذكورة « خانتها » الملائمة لها ، أو أن تأخذهم الحيرة ويدب بينهم الخلاف ! إن أحدهم ليستشهد « بإبسن » والآخر

يستشهد «إليوت» ؛ لكن المسرحية المسكينة لا هي مما كتب «إيسن» ولا
مما كتب «إليوت» ؛ إنها المسرحية القلاية ذات المضمون القلاي وكفى ؛
فإذا لو كانت نستعصي على الانصواء تحت مقولة أدبية بعينها ؟

ومن الازدواج الطبيعي بين الكتابة الأدبية والقراءة النقدية تتكون عدة
صور : فأحياناً يوجدان معاً في عصر واحد ، وذلك حين يكون إلى جانب
الأديب الكبير قارئ كبير ، وأحياناً أخرى يوجد الأديب ثم لا يكون بين
معاصريه من يرقى إلى مستواه فهماً وتحليلاً وحسن تقدير ، وعندئذ يكون
أدب ولا يكون نقد ؛ وأحياناً ثالثة يوجد القارئ الممتاز لكن لا يجد من
أدباء عصره من يحقق له المستوى الرفيع الذي تتطلبه قدرته على القراءة
المستنيرة المثيرة معاً ، وهنا يكون نقد ولا يكون أدب ، ويغلب في هذه
الحالة أن يرتد هذا القارئ إلى العصور السالفة يختار من موروثها الأدبي
ما يلائمه ، وأحياناً رابعة يختلف الأديب المجيد والقارئ المجيد معاً ،
وعندئذ فلا أدب ولا نقد .

فلو جاز لي أن أعمم القول في تاريخنا الأدبي خلال نصف القرن
الأخير ، لقلت إن قراءنا الكبار - وأعني النقاد - لم يجدوا أول الأمر
كثيراً مما يكتب متكافئاً مع قدرتهم النقدية ، فارتدوا إلى التراث الأدبي
في الشرق وفي الغرب معاً ، كما حدث - مثلاً - عندما «قرأ» العقاد
ابن الرومي ، وعندما «قرأ» طه حسين المتنبي وأبا العلاء ؛ نعم كان مع
نقادنا من يشغلهم من الأدباء ، كما شغل شوقي ناقدنا العقاد وطه ، لكنهما
في الأعم الأغلب حسباً الطاقة النقدية على أدب عربي قديم أو أدب غربي
قديم أو حديث ؛ وسواء كان الأدب المنقود عندئذ قديماً أو معاصراً ، فقد
كان دائماً «قراءة» فاهمة مستأنية .

تلك كانت حالنا أول الأمر ، ثم تبدلت ؛ فقد أخذ الأدب الأصيل
يكثر ويفزر ، وكان ينبغي أن يجد له القارئ الأصيل ، لكنه - وأأسفاه -
لا يجد إلى جانبه إلا من يرطن له رطانة المذاهب والمبادئ ، فلا العراة

وجدوا من يكسوهم ، ولا الأتواب المعروضة قدت على قد العراة !

إنه من قلب الأوضاع أن يضع الناقد نفسه موضع الرقيب الهادئ ، يراقب سير الأديب ويهديه ، لأن للأديب أسبقية منطقية وفعلية على الناقد ، فهو بالتالي أسبق من رقابة الناقد وهدايته ؛ ولو أراد الناقد أن يلتزم مكانه الصحيح ، لجاء في عقب الأديب ، يقرؤه ويفهمه ويحلله ويشرحه ؛ وإلا فأين تكون الرقابة والهداية إذا نحن اتجهنا بالنقد إلى أدباء الماضي مثلاً ؟ هل كان طه حسين يراقب المتنبي ليهديه سواء السبيل ؟ هل كان العقاد يعلم ابن الرومي كيف ينبغي له أن ينظم الشعر ؟ ولا اختلاف في الجوهر بين أن يكون الأديب المنقود ماضياً أو حاضراً ، ففي كلتا الحالين لا رقابة هناك ولا هداية ، بل هنالك قراءة تستحسن المقروء أو تستقبّحه .

إن النقد الأدبي - بحكم منطوق هذه العبارة نفسها - ينصب على «الأديب» لا على «الأديب» ، والأديب لا يهتدي ولا يضل ، إنما الذي يضل أو يهتدي هو الأديب ؛ والأديب ليس من شأن الناقد ، لسبب بسيط ، وهو أن الأديب «إنسان» من لحم ودم ، على حين أن بضاعة الناقد مادة مقروءة سطرت له في كتاب ؛ لكن نقادنا المحدثين يريدون أن يحسكوا للأدباء بعضا التأديب ، ويتركوا بضاعتهم الأدبية .

نعم ، كان لدينا نقد أصيل حين لم يكن عندنا من الأدب الأصيل إلا قليل ، فلما أن جاءنا الأدب الأصيل قليلاً قليلاً ، زال عنا النقد السليم قليلاً قليلاً ، وذلك هو موضع العجب والتساؤل .

أدب الناشئين

تدور الأحاديث في دوائرنا الثقافية منذ سنوات ، عن الأديب الناشئ كيف نشجعه ، ولقد بذلت بالفعل جهود مذكورة ومشكورة في هذا السبيل لما انطلوت عليه من حسن النوايا ، وليس لما حققته من طيب النتائج ، ولي في الموضوع رأي أعرضه ، وهو أنني لا اتصور لتشجيع الأديب الناشئ طريقاً سديداً ، سوى أن ننسى أنه ناشئ ، لأنه إذا كان يعوق الناشئين عائق دون الظهور بما يستحقه نتاجهم الأدبي ، فذلك اننا - أفراداً وهيئات ، بصفائنا الأهلية أو بصفائنا الرسمية - نضع في اعتبارنا انهم ناشئون .

أكبر عون نسديه إلى الأدباء الناشئين ، هو أن ننظر إلى حقيقة أعمالهم الأدبية ، بعد أن نعصب أعيننا بغطاء كثيف ، حتى لا نقرأ الأسماء ، فلا ندري ونحن أمام تلك الأعمال ، أهي للناشئين أم هي للناضجين ، وعندئذ قد نرى من الأمر عجباً ، حين ينكشف عن الأعين غطاؤها ، إذ قد يتبين أن من بين أصحاب المواهب الناشئة من سبق الزمن بنضجه الباكر ، كما قد نتبين أن من « الكبار » من يحيا على رصيد ماضيه .

انه كثيراً ما يحدث أن يكون أول كتاب للكاتب هو أجود ما كتب ، فكأنما يبدأ حياته الأدبية بعد ذلك نزولاً من تلك الذروة إلى السفوح ، ولذلك علته ، وهي أن أول كتاب هو في حقيقته حصيلة خبرات أخذت خلال أعوام الصبا والمراهقة وأوائل الشباب ، تفرز وتتكاثر ، حتى تفجرت في ذلك الكتاب الأول ، ومن هذه الزاوية لا يكون « الناشئ » أحياناً هو الإنسان الذي يبدأ طريقه من أسفل الدرج ، متجهاً إلى صعود ، بل قد يكون في حقيقة أمره في أعلى الدرج ، لتنجيء حياته الأدبية بعد ذلك هبوطاً ، وفي مثل هذه الحالة ، قد يروعتنا صاحب الكتاب الأول ، بأكثر

مما يروعننا صاحب الكتاب الأخير ، على شرط أن نفحص الكتابين ونحن لا ندرى أيهما لأيهما ؟ وأما إذا أقبلنا على الكتابين ، وملء رؤوسنا الفكرة بأن هذا «ناشي» وذلك ناضج كبير ، وأن الأول يحتاج منا إلى رعاية حانية تناسب بنيتة الضعيفة ، وأما الثاني فنحن حقه علينا أن نحني له الرؤوس احتراماً ، حتى قبل أن ندبر عن كتابه الغلاف ، فالغبن في هذه الحالة إنما يقع على الناشئ ، والغنيمة كلها لأخيه الكبير ! أفلسنا على حق - اذن - حين نقول إن أكبر عون نسديه إلى الناشئين هو أن ننسى أنهم ناشئون ؟

بأي ميزان يقبل القارئ على كتاب يعرض في الأسواق على أنه لأديب ناشئ ؟ أليس الشعور الأغلب عندئذ هو الشعور الذي ينتاب سائق سيارة حين يرى على سيارة أخرى تسبقه أو تجاوزه ، علامة تنبئ بأن سائقها «يتعلم» القيادة فعل الناس أن يتلرعوا بالخوف والمحذر ؟ انني أتمنى أن تجري وزارة الثقافة احصاء لما قد نشر تشجيعاً للناشئين : كيف استقبلته سوق البيع والشراء ؟ وأريد أن أضع خطأ تحت كلمة «سوق» حتى لا يخلط بين حالتين : حالة ينفذ فيها كتاب لأن القراء أقبلوا على شرائه لقيمتة وحالة أخرى ينفذ فيها كتاب آخر لأن المكتبات الرسمية - في المدارس والمعاهد وغيرها - قد ملأت به رفوفها ؟ وأنه لخلط وقع فيه كثيرون قبل ذلك ، حتى من كبار كبارنا ، حتى كانت تشتري من كتبهم للمدارس أو لغيرها عشرات الألوف ، فسرعان ما يتوهمون أن الكتب قد ذهبت من الأسواق وأعيد طبعها لقيمتها الذاتية ، وينسون ساعها ما كان لأسمائهم الضخمة من قوة ونفاذ .

لقد ذكرت الآن لتوي ، بعد أن كتبت هذا السطر الأخير ، شيئاً كدت أنساه ، فذكرت مقالاً كتبت منذ أكثر من عشرين عاماً ، وكان عنوانه «شيوخ الأدب وشبابه» ، وكان ذلك بمناسبة صدور كتاب للمرحوم أنور المعداوي ، وهو كتاب «نماذج فنية من الأدب والنقد» - وأظنه كان كتابه الأول - فممت لاسترجع ما كنت كتبت في ذلك المقال ، لعل له

صلة بما أنا في سبيله اليوم ، وإذا بي أجد الفكرة متشابهة ، وذلك أني
انكرت على مؤلف ذلك الكتاب أن يفرق في الأدب بين شيوخ وشباب ،
وأستأذن القارئ في أن أعيد له أسطراً مما كتبت في ذلك اليوم البعيد :
« ... في مصر بدعة أدبية لا أعرف لها نظيراً في الآداب الأوروبية . وهي أن
يقسموا الأدباء إلى شيوخ وشباب ، على أساس الأعمار ... وكان الأمر
يستقيم بين أيدينا ، لو فهمنا الشباب والشيوخ في الأدب بمعنى آخر !
فشيوخ الأدب هم من ساروا على نهج معين في فهمهم للأدب وفي معيارهم
للإبداع الفني ، حين يكون ذلك النهج قد استقرت به القواعد منذ حين ،
ولا فرق عندئذ فيمن ينهج هذا النهج بين من تقدمت بهم السن أو تأخرت ،
فكلهم « شيوخ » في الأدب لأنهم يلاحقون الزمن من قفاه ، ويتأثرون
السلف في الأهداف والوسائل ، وشباب الأدب هم من خلقوا مدرسة
جديدة يناهضون بها النهج القديم السائد ، ولا فرق عندئذ بين من تقدمت
بهم السن أو تأخرت ، فكلهم « شباب » في الأدب لأنهم نبات جديد
تفتتح أكماله للشمس والهواء ، أن أدباء الابتداع في الأدب الإنجليزي في
أول القرن التاسع عشر - مثلاً - كانوا في مجرى الأدب شباباً نضراً تنفجر
الحياة الجديدة من سطورهم ، ولسنا نسأل بعد ذلك كم كان عمر
« وردزورث » حينئذ ، أو عمر « كولريدج » - فليكن عمره ما يكون في
حساب السنين ، لكنه « شاب » في خلقه وإنتاجه إلى آخر ما جاء في ذلك
المقال القديم .

نعم ، لقد كانت التفرقة يوماً بين شيوخ الأدب وشبابه ، ثم أصبحت
التفرقة في يومنا بين « الناشئين » ومن لست أدري بماذا يسمونهم ، لكن
المحصلة متقاربة - أن لم تكن متطابقة - في الحالتين ، فالمعقول إنما يكون
على مضمون النتاج الأدبي وجودته ، بغض النظر عن درجات السلم وأين
يكون منها صاحب الكتاب ، ولا تتوافر لنا هذه النظرة « المضمونية »
الموضوعية ، إلا إذا أغمضنا الأعين عن أسماء الكاتين ، ونسينا أين يقع
الناشي وأين يقف من عداه .

ان كلاماً كهذا لا يقال بالطبع للناس في القطاع الخاص ، لأنه تاجر ينشد الربح قبل أن ينشد أي شيء آخر ، وجزء كبير من هذا الربح يضمنه له صاحب الاسم المعروف ، لكنه كلام نقوله محققين إلى الهيئات الرسمية التي جعلت مهمتها أن تتلافى سيئات التجارة المهادفة إلى الكسب دون سواء ، بأن تتولى نشر ما لا يستطيع القطاع الخاص أن يتصدى لنشره ، سواء كان ذلك لأن المؤلف ناشئ ياباه الناشر الخاص أو لأن المؤلف ناضج لكن كتابته أثقل من معدة الناشر الخاص ؛ ففي هذه الحالة ، تبطل مشروعية السؤال : كيف نشجع الناشئين ؟ لأننا سنجد بين أيدينا صنفين من الكتب سدت أمامهما أبواب السوق ، أحدهما للناشئين لأنهم ناشئون ، والثاني للناضجين لأنهم بالغوا في درجة النضج ، وفي كلتا الحالتين يكون مدار الاختيار هو الجودة وحدها ، دون أن تفرق النواقيس في آذان القراء ، مؤذنين بأن هذا الكتاب لناشئ وذلك لناضج ، فلا تبقى بين شفاهانا إلا كلمة واحدة نقولها للقراء كلما أصدرنا لهم كتاباً بأموال الدولة ، وهي : هذا كتاب جيد يستحق أن تنفق فيه الأموال ، وأن يبذل فيه المعطاء .

إنك إذا قدمت إلى الناس كتاباً ، بقولك عنه انه «ناشئ» فقد قضيت على الكاتب والكتاب ، وأظنه كان «جون رسكن» الذي قال عن نفسه - وهو بصدد الحديث عن قراءة الكتب - انه لا يقرأ الكتب إذا عرف انها لناشئين ، إذ فهم المضيفة للجهد والمكتبة مليئة بما خلفه لنا سادة الكلام من أعلام الأدب ؟ فان لم يكن كاتب الكتاب أحكم منك - هكذا أذكر قول رسكن - فلا حاجة بك إلى قراءته ، انك تقرأ الكتب التي تقول عما ورد منها : ما أغرب هذا الذي أقرأ ! ان فكرة كهذه لم تطف لي من قبل في بال ، لكنني أراها فكرة صحيحة ، وان لم أرها صحيحة اليوم ، فأرجو أن أراها كذلك بعد حين ، فاذهب إلى الكاتب - اذن - لتأخذ عنه فكرته ، لا لتجد عنده فكرتك ، فهل تراني بعد هذا كله ذاهباً إلى كاتب يقال لي عنه مسبقاً انه «ناشئ» ؟ كلا ، بل قدم لي الكتاب الذي يغريني

بالقراءة لعلّي أجد فيه رجلاً أعلم مني وأحكم ، وربما كان بين الناشئين من هو أعلم وأحكم وأنفذ بصراً وأصدق بصيرة ، فناشدتك الله لا تضيع عليه منزلته الأدبية الرفيعة هذه ، بأن تعلق على جبينه لافتة تصرخ في الناس بأنه من « الناشئين » .

ثقافة الجماهير

«ثقافة الجماهير» عبارة تتردد على الألسنة والأقلام ، وترصد من أجلها الأموال ، وتقام الادارات وتخطط المشروعات ، كأنما هي عبارة محددة المعنى لا اختلاف على مدلولها ، وانني لأشهد بأنني إذ حصرت ذهني في مفهومها لأرسم لنفسني حدودها ، الفتيها من تلك العبارات المبهمة المراوغة التي لا تكاد تملك من حقيقتها بطرف حتى يفلت منك طرف آخر ، ولكن تحديد ما نريده بهذه العبارة ، أمر لا مفر منه ، وإذا لم يكن مثل هذا التحديد الحاسم لمعناها ممكناً ، فلا أقل من الوصول به إلى درجة من التقريب ، تتناسب مع أهميتها وخطورتها ، حتى نبذل الجهود في سبيلها ونحن على شيء من الهدى .

وأولى المشاكل التي تعترضك في هذا الصدد ، هي هذه : أنريد بثقافة الجماهير شيئاً خاصاً نوجهه إلى أكثرية الشعب التي لم تظفر بحظ موفور من التعليم المدرسي وما يشبهه ؟ .. أم نريد بها تلك الثقافة التي تتمتع بها الأقلية المتعلمة نفسها ، وكل ما علينا عندئذ هو أن نشق لها قنوات التوصيل التي توصلها إلى جمهرة الناس في حقولهم ومصانعهم وبيوتهم ، بعد أن كانت تلك القنوات مسدودة مقفلة دونهم ! .. بعبارة أخرى ، ربما كانت أوضح ، هل نجعل بين أيدينا ثقافتين : احدهما للقلّة المتعلمة ، والأخرى لجمهور الناس ، أم نجعل بين أيدينا ثقافة واحدة ، هي التي تظفر بها الأقلية في مراحل تعلمها ، وهي نفسها كذلك التي نوجهها - مع اختلاف في الأسلوب - نحو الجماهير ؟

واجابتي السريعة عن هذا السؤال ، هي أن فكرة الثقافتين مرفوضة من الوجهة النظرية ، ومن الوجهة العملية على السواء ، فن الوجهة النظرية

نريد رأياً عاماً موحداً في مزاجه وفي منحاه ، وإن لم يكن موحداً في تفصيلات أفراده ، ومثل هذا الرأي العام الموحد المتجانس ، لا ينتج لنا إلا ثقافة واحدة ، ومن الوجهة العملية لا يعقل أن يكتب الأدباء قصصاً ومسرحيات للقلّة ، وقصصاً أخرى ومسرحيات أخرى للكثرة ، ولا يعقل أن يرسم الفنان أو أن ينحت الممثل صوراً وتمائيل للقلّة ، وأخرى للكثرة ، وقبل شيئاً كهذا في سائر العناصر التي تتكون منها البنية الثقافية .

تلك اذن مسألة تعترضك في أول الطريق ، وتحجيء بعدها مسألة أخرى تتصل بالجوانب أو الجوانب التي قد نقصد إليها عندما نتحدث عن «ثقافة الجماهير» فرمّا كان البناء الثقافي واحداً للقلّة والكثرة معاً ، غير ان لكل منهما جوانب خاصة يقتصر عليها في حياته الثقافية ، ذلك اننا نستطيع أن نتصور للبناء الثقافي الواحد أربعة جوانب على الأقل : أحدها هو المهنة التي ينتهي إليها التعلم والتدريب ، وثانيها هو الاحاطة بحقيقة ما يجري من الاحداث ، وهو ما يسمى بالاعلام ، وثالثها هو المتعة الفنية التي نصيبها من مطالعة الفن والأدب ، ورابعها هو الاحساس العام بالقيم ، فهل نريد للجماهير بعض هذه الجوانب دون بعض ؟ .. أم نريد لهم أن يظفروا من كل هذه الجوانب بنصيب ، لتجيء الحصيلة منسقة متكاملة ؟ .. كأن نزيد الفلاح - مثلاً - تدريباً على الفلاحة المؤسسة على العلم ، ثم نزوده في أوقات فراغه بمعلومات عما يجري حوله من احداث ، ونقدم له من وسائل الفن من سينما ومسرح ومعارض نحت وتصوير ما يهدف ذوقه الفني ، ونعمل من خلال ذلك كله على أن نبث في نفسه احساساً بالقيم العليا التي يراد له أن يعيش على منوالها ، لو كان كذلك - ويبدو انه كذلك - كانت النتيجة هي أن جميع أفراد الشعب - قلة وكثرة على السواء - يلتقون على ساحات ثقافية واحدة ، ولا فرق بين هؤلاء وأولئك إلا في الدرجة وحدها .

على أنه لا ينبغي ، لاختلاف الدرجة بين أبناء الشعب الواحد ، أن

ينقص من قوة وحدته الثقافية ، فن هذه الوحدة يأتلف الشعب في وجهة نظر واحدة .. في احساس واحد .. في مجموعة من القيم واحدة .. ومثل هذه الوحدة هو الذي تفجرت به روح الشعب في حرب أكتوبر ، فأين - اذن - يكون الملتقى الذي يلتقي عنده الجميع ، برغم ما يختلفون فيه من ارتفاع الدرجة الثقافية أو انخفاضها ؟ .. ان هذا الملتقى لا يكون - بالطبع - في نوع المهنة أو في طرائق الحياة الخاصة التي قد يتميز بها فرد عن فرد ، وأسرة عن أسرة ، بل يكون الملتقى عند نقطة الوعي بمعنى الحياة التي نعيشها ، فقد يحيا الإنسان حياته على دروب مكررة مألوقة ، كما يفعل النحل أو النمل في مسالك حياته ، وعندئذ يكون انساناً بلا «ثقافة» ، برغم انه انسان عامل ومنتج ، وإنما يكسب صفته الثقافية في اللحظة التي ينتقل عندها من الحركة الآلية إلى ادراك هدفها وما تنطوي عليه من معانٍ وقيم ومبادئ ، الثقافة هي الفرق بين مجرد الوجود - حتى وإن كان وجوداً مليئاً بالعمل ، لكنه لا يعي قيمه وأهدافه - وبين الوجود الواعي بهذه القيم والأهداف .

«ثقافة الجماهير» ، أو ان شئت فقل «تثقيف الجماهير» ، هو أن نطلع الناس على أشياء من شأنها آخر الأمر أن تبين لهم على أي المبادئ نسير ، وإلى أي الأهداف نتجه ؛ .. بشرط أن يجيء ذلك كله اخراجاً لما استقر في نفوسهم هم من آمال ، ولم يستطيعوا التعبير عنه فجاءتهم القلة القادرة - وهي منهم - بمثل ذلك التعبير ، في قصة وفي مسرحية ، وفي شعر وفن ، وفي قطعة من التاريخ تروى ، وفي فكرة تضيء الطريق .

فهل هذا هو ما نصنعه فيما نسميه «ثقافة الجماهير» ؟ .. ان الانطباع العام الذي أمكنني استخلاصه من كل ما أراه وما أسمع ، هو أن تلك «الجماهير» تتلقى ما تلقاه وهي على شعور - في أغلب الحالات - بأنها تتلقى ما هو أقرب إلى الوعظ منه إلى التعبير الصادق عما تحسه في مواطن نفوسها ، وبذلك تضيق الثمرة ، ولا يبقى سوى الأعواد الجافة التي سرعان

ما تتحول إلى هشيم ، ولو كانت العلاقة وثيقة وحميمة بين السامع وما يسمعه ، أو بين الرائي وما يراه ، لتحول ادراكه لما سمع وما رأى ، إلى سلوك يغير به حياته على الوجه الذي نريد له أن يتغير ، لكننا نلاحظ فقدان الرابطة بين الادراك والسلوك ، فالمادة الثقافية المعروضة تذهب مع الريح ، وتظل حياة الناس العملية سائرة على دروبها ، وإلى أن يتغير هذا السلوك وفق المادة الثقافية المعروضة ، لا يحق لنا حديث عن «ثقافة الجماهير» .

أهي نكسة ثقافية ؟

مائة وسبعون عاماً مضت منذ انفتحت أبوابنا على حضارة العصر ، وذلك بعد أن لبثت تلك الأبواب مغلقة دون تلك الحضارة ثلاثة قرون ، كانت هي المصور المظلمة من تاريخنا ، فما انفكت مصر طوال تاريخها المديد ، تدبر وجهها إلى بحرها الأبيض مرسله بصرها عبر ذلك البحر إلى ما وراءه ، لكنها استدبرته خلال تلك القرون الثلاثة المعتمة الراكدة ، فلم تكن تدري عندئذ ماذا يحدث خلف البحر من أحداث .. أقول إن مائة وسبعين عاماً قد انقضت منذ انفتحت أبوابنا على حياة العصر الجديد ، فهل يجوز عند العقل بعد هذه المسيرة الطويلة أن يسأل سائل منا : هل بقي على الأبواب مفتوحة أو نوصدها ؟ انها إذا لم تكن نكسة ثقافية تصيينا . فان السؤال المشروع الوحيد ليس هو : هل ؟ بل : كيف ؟ فالأخذ عن مصادر الحياة الجديدة محترم ، ولكننا نسأل : كيف يكون ؟

إننا خلال المائة والسبعين عاماً الماضية لم نقف يوماً لنسأل : هل نستقي الحضارة من معينها أو نترك حلوقةا لجفاف الظمأ ، اللهم الا تثاراات بشرية حقدت على التقدم لأنها تخلفت ، وأما التيار العام في تدفقه المطرد ، يعرف أصحابه سؤالاً إلا أن يكون هذا السؤال : ماذا تنبغي اضافته من تراثنا إلى ذلك الشراب ؟

جلس الطهطاوي مع تلاميذه في مدرسة الألسن يترجمون عن النتائج الأوروبي ، لا يسأل أحدهم : هل نمضي على الطريق ؟ وجاء أعلام فكرنا الحديث ليطالعوا صفحات الفكر الأوروبي ، يقبلونه أو يترمدون عليه ، لكنهم يطالعونه ، وإلا فكيف كان يتاح لهم المعارضة إذا لم يفتحوا عقولهم له أولاً قبل أن يبقوا فيه على مواضع الرفض ومواضع القبول ؟ .. وهكذا

سرنا جميعاً على غرار ما صنعه الائمة الأولون : نفتح أعيننا ونرهدف آذاننا لنرى ونسمع ما يكتبه رجال الفكر الجديد عبر البحر ، ولقد اختلف المثقفون منا أشد اختلاف حول الثقافة الوافدة اليهم من هناك ، لكن قلما بلغ الخلاف بينهم حد السؤال ، هل نمضي على الطريق أو نكف عن السير ؟ لأن معظم الخلاف بينهم قد دار حول ما يجب اضافته ومزجه ليصبح الشراب شربنا .

وجاءت ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ داعية في أصرح صراحة إلى فتح الأبواب كلها على مصاريحها لتهب رياح الفكر علينا من جهات الدنيا الأربع ، على أن نقصد ونمحص ونعدل ونلائم حتى تشكل الثقافة الوافدة تشكيلاً يتفق مع ما تسيغه نفوسنا بما تتميز به هذه النفوس من خصائص ، وهل في مقدور إنسان على وجه الأرض أن يكون سواء ؟ ! انك حتى إذا أردت عامداً أن تجعل من نفسك أحداً سواها ، فلن تستطيع ذلك إلا بعد عراك باطني هو أعنف عراك يتصدى له إنسان ، فلست أدري فم خوف الخائفين ؟

لنذكر دائماً حقيقة هامة في هذا المجال ، وواضحة غاية الوضوح لمن يتدبر الأمور ولا يتعجل الأحكام ، وهي أن «العصر» هو «أهله» ، ليس هناك عصر في ناحية وناس في ناحية ، بل هؤلاء الناس هم أنفسهم عصرنا الذي نتحدث عنه ، وبهذا لا يبقى أمام المترددين سوى أن يسألوا : هل نميش مع الناس أم نتعزل وحدنا في ركن نتوقع فيه من أركان التاريخ ، فيصبح الخبر عنا كالخبر تستمده من أحجار أثر قديم ؟

غير أن العصر وان يكن متجسداً في أبنائه ، فهؤلاء الأبناء - برغم اشتراكهم في عصر واحد - يختلفون في ملامحهم الثقافية الاقليمية ، فليس الانجليزي كالفرنسي ، وليس الامريكي كالروسي ، ولا الألماني كالياباني ، لكن هؤلاء جميعاً شعوب في مواضع الزيادة والقيادة من عصرنا ، لم تمنع سماتهم المتباينة أن يتشابهوا في تجسيد الحضارة القائمة ، فإذا - اذن -

يشكلك العربي اليوم في امكان أن يجمع بين عروبه وعصريته في آن معاً ؟
ولست أريد هذا الجمع بمجرد اللفظ نقوله ولكني أردته بالفعل والسلوك
ووجهة النظر ، انني كثيراً ما أسمع الأحاديث أو أقرأ المقالات ، يقولها
ويكتبها رجال هم من أفضل رجالنا وأخلصهم نية لكنني - مع ذلك - لا
يسعني إلا العجب : ماذا يريدنا هؤلاء الأفاضل أن نصنع لنعجبهم ؟ فهذا
متحدث - مثلاً - يدبر حديثه حول افلاس الحضارة المصرية كلها فهل
كان هذا المتحدث يعبر للناس صادقاً عن خبرته الحية في ذلك ؟ هل اضطر
إلى السفر فامتنع عن ركوب الطائرة أو السيارة أو القطار لبطلان هذه
الوسائل وكذبها ؟ هل اضطر إلى اجراء تحليلات طبية واستخراج صور
بالأشعة السينية عن أجزاء جوفه فأفى على نفسه الخضوع لهذه العمليات
الحضارية الجديدة لأنها باطلة وكاذبة ؟ هل يطالبنا بالامتناع عن مشاركة
الدول في هيئة الأمم المتحدة لأنها وليدة الفكر الجديد ؟ هل عرض على ابنه
أو أخيه أو أحد من ذوي قرياه بأن يسافر إلى بلاد الحضارة الجديدة دارساً
فصححه ألا يستجيب لئلا يتعرض لمصادر البطلان والكذب ؟ انني أود
مخلصاً أن أعرف ماذا يصنع هذا المتحدث في حياته الشخصية بناء على
اعتقاده بأن حضارة العصر كاذبة وباطلة ؟ .. أم أن الأمر كله عنده كلام
في كلام ؟

ولقد تسمع من يقول : نأخذ من هؤلاء الناس علومهم وتكنياتهم ،
ولا نأخذ الثقافة ، وهي تفرقة ظاهرية نضربنا أكثر مما نفيدنا ، فهي إذ
تبلبل أفكارنا لا توضح لنا سبيل تطبيقها كيف يكون ؟ فهل يتصور هؤلاء
القائلون جهازاً علمياً لا تصحبه عادات جديدة وأسلوب من العيش جديد ؟
أبطلون أن الأجهزة العلمية قطع من حديد نستخدمها « من الظاهر » دون أن
تمس نفوسنا فتحولها من الأعماق ؟ خذ مثلاً بسيطاً : جهاز التلفزيون !
هل تراه في دارك صندوقاً أخرس لا شأن لثقافتك به ، بحيث تقول إنني
« أستورد » الجهاز العلمي ولا « أستورد » الثقافة ؟ ألا تراه قد اقتضى أدباً
جديداً وفنوناً جديدة ثلاثه ؟ ألا تراه قد أرغمك ارغاماً على طريقة جديدة

في تمضية أوقات الفراغ ؟ ألا تراه ذا أثر عميق في التسوية بين الناس في ضروب المتعة التي يملأون بها ذلك الفراغ بعد أن كان للأغنياء ضروب في ذلك وللفقراء ضروب ؟ ألا تراه أقوى أداة في صياغة الرأي عند عامة الناس بازاء مشكلات تقع من حياتهم في الصميم ؟ .. فهل بعد هذا كله يصح القول بأن استيراد الجهاز العلمي جائز ، وأما استيراد الثقافة فرفض ، وما قلناه عن التليفزيون يقال مثله على كل جهاز علمي آخر ، من راديو الترانزستور إلى مصانع الحديد والصلب ، تأتي الثقافة الجديدة والقيم وطرائق العيش الجديدة مدججة في أسلاك تلك الأجهزة ومساميرها .. ولا بد أن يكون لحديثنا عن هذا الأمر الخطير عودة .

ماذا صنعت خمسون عاماً ؟ ..

ترى ماذا صنعت لنا خمسون عاماً في تطور حياتنا الثقافية بكل مقوماتها من فكر وأدب وفن ؟ .. ماذا نحن واجدون من مدارج الارتفاع إلى أعلى ، والتقدم إلى أمام ، إذا نحن أجرينا مقارنة بين موقفنا الثقافي في العشرينات ، وموقفنا اليوم ونحن في السبعينات ؟ ..

ولكي تدرك ما يمكن أن تصنعه خمسون عاماً في رجل الثقافة ، من حيث التطور الكيفي ، قارن بين شيخ من شيوخ الأزهر في أواخر القرن الثامن عشر من جهة ، ورفاعة الطهطاوي من جهة أخرى ، ثم عد فقارن رفاعة الطهطاوي برجل مثل لطفي السيد أو طه حسين ، فهذا هنا ترى اختلافاً في « النوع » وفي وجهة النظر وفي سعة الأفق ، وذلك لو كانت أحداث الفترة الفاصلة بين الطرفين ، مما يحدث في الناس مثل هذا الاختلاف ، إذ يجوز أن تمضي قرون كاملة ، فارغة أجوافها من عوامل التطوير فتمضي بلا أثر ، من ذلك - مثلاً - فترة القرون الثلاثة التي انقضت على مصر فيما بين الغزو التركي والحملة الفرنسية ، فهنا لا نجد أي اختلاف يميز مثقفاً من أواسط القرن السادس عشر عن مثقف من أواسط القرن الثامن عشر ، فكلهم في طريقة النظر وفي مثيرات الاهتمام سواء .

ولكن علينا أن نسأل أولاً : ماذا نريد بقولنا عن ثقافة أمة ، انها تطورت على مر فترة معينة من الزمن ، إلى أعلى وإلى أمام ؟ .. أما التطور الثقافي إلى أعلى ، فعناه أن يرتفع الهرم الثقافي على قاعدة أعرض وإلى قمة أعلى ، والقاعدة الأعرض هي التي تمسح فيها الأمية عن أكبر عدد ممكن من المواطنين ، والقمة الأعلى هي أن تبلغ رسالتنا الثقافية إلى ما وراء حدودنا بحيث يسمعها العالم كله إذا أمكن ، فبمقدار ما تزول الأمية في الداخل ،

وما يصل صوتنا إلى الناس جميعاً في الخارج ، يكون مقدار العلو الثقافي بالمعنى الذي نريده .

ذلك هو التطور إلى « أعلى » ، وأما التطور إلى « أمام » فقياسه أسهل ، لأنه إنما يقاس بمقدار لحاقنا بركب الحضارة العصرية في علومها وفنونها ، ولا يجوز لنا أن نقول : ولماذا نلحق بالحضارة العصرية ، مع أننا معارضون لها واثائرون عليها ؟ أقول إنه لا يجوز ذلك لأن تلك المعارضة معناها أننا - إذن - واقفون حيث نحن ، لا نتقدم خطوة إلى الأمام ، نعم إن لنا كل الحرية في أن نقف أو نسير إلى الأمام ، بل لنا كل الحرية في أن نختار الرجوع إلى وراء « ومنا من يدعو إلى ذلك » لكننا حين نسأل هل نتقدم ؟ يكون الجواب « نعم » في حالة واحدة فقط ، وهي أن تكون خطواتنا سائرة نحو اللحاق بتصورات العصر في شتى نواحي الحياة .

وبعد هذا التحديد لمعنى « الأعلى » و « الأمام » في تطور الحركة الثقافية ، نعود إلى سؤالنا : ماذا صنعت لنا خمسون عاماً ، امتدت من عشرينات هذا القرن إلى سبعيناته ؟ هل تطورت حياتنا الثقافية إلى أعلى ؟ وهل تطورت إلى الأمام ؟

أما التطور إلى أعلى ، فله - كما رأينا - جانبان : الأول هو أن تتسع قاعدة الهرم الثقافي ، بمعنى أن تشمل القاعدة أكبر عدد ممكن من الناس ، والجانب الثاني هو أن تكون لنا رسالة ثقافية تؤدبها فينصت لها سائر الأمم ، أما الجانب الأول ، فيقال لنا إن نسبة الأمية تكاد تكون ثابتة خلال نصف القرن الذي انقضى ، منذ شرعنا في حركة التعليم الإلزامي في أواسط العشرينات حتى اليوم ، وإذا كان هذا الزعم صحيحاً فإنه لا تطور في هذا الجانب من حياتنا .

وأما القمة التي بناط بها أن تكون مسموعة الصوت ، بما تنتج من فكر وفن جديد ، فالأمر يحتاج إلى شيء من الرؤية قبل إصدار الحكم ، ولكي تسهل الرؤية ، فلنأخذ بضع السنوات الأولى من العشرينات ،

وهذه السنوات الأولى من السبعينات - وبينهما خمسون عاماً - ثم لنفرض أن زائراً جاءنا من الخارج ليلم بحياتنا الثقافية ، فإذا يصنع إلا أن يسأل عن أعلام الفكر والفن والأدب من هم ؟ ثم أن يسأل بعد ذلك عن إنتاجهم الذي يمكن أن يجد فيه ما يثير اهتمامه عن جديد لم يألف مثله في بلاده إن مثل هذا الزائر في أوائل العشرينات يجد من هؤلاء الأعلام الذين يبحث عنهم رجالاً من أمثال لطفي السيد والعقاد وطه حسين وهيكل ومصطفى وعلي عبد الرازق وشوقي وحافظ ألخ ... الخ ، ويجد من إنتاجهم معالم تغير الطريق : يجد إعلاناً بطريق جديد في نقد الشعر على يدي العقاد من جهة ، وطه حسين من جهة ، ويجد إعلاناً آخر بطريق جديد في النظر الفلسفي ، على يدي لطفي السيد من جهة ومصطفى عبد الرازق من ناحية ، ويجد شعراً فيه قوة الشكل الموروث وغزارة المضمون الجديد ، على يدي شوقي هنا وحافظ هناك ، إن ذلك الزائر الذي تصوره آتياً من الخارج ليرى إنما يلفت نظره في أوائل العشرينات أن الأمر لم يقتصر على كتب تؤول ومقالات تكتب وشعر يقال ، بل يلفت نظره أن طرقات جديدة تشق أمام الناس ، من شأنها أن يديروا ظهورهم لهذا ، وأن يستقبلوا بوجوههم ذلك ، فإذا الناس أمام ثورة ثقافية تغير وجهات النظر إلى الفكر والأدب والفن ، فلم تمد الفكرة فكرة بالمقاييس القديمة ، ولا الأدب أدباً بتلك المقاييس ، ولا الفن فناً ، هي ثورة شاملة جاءت قسيماً للثورة السياسية ، ولولا تلك الثورة الثقافية الشاملة في وجهة النظر وفي المقاييس ، لجاز ألا يظهر بعد ذلك بقليل الأدب المسرحي في ذروته العالية على يدي توفيق الحكيم ، والأدب القصصي في مثل تلك الذروة عند نجيب محفوظ ، ولجاز كذلك ألا ينشأ الفن التشكيلي من نحت وتصوير في صورة جديدة لم يألفها الناس قبل ذلك ، وألا تنشأ الموسيقى الجديدة كذلك .

ذلك هو زائر الأمس وما جاء ليراه ، فلننظر إلى زائر اليوم الذي

جاءنا في هذه السنوات الأولى من السبعينات ، إنه سيسألنا - كما فعل زميله من قبل - عن أعلام الفكر والفن والأدب ، ليعقب على هذا السؤال بسؤال آخر عن الجليد في إنتاج هؤلاء ، ولأن زائرنا حريص على أن يخرج بفكرة صحيحة عما جاء لیسال عنه ، فإنه سيطلب منا ألا ندخل في الحساب رجالاً هم امتداد للجيل الماضي ، لأنه يريد أن يرى النبات الجديد ، فن هم الأعلام الذين نذكرهم له ، وما هي المعالم الرئيسية في إنتاجهم لنوصيه بها ؟ إنني أترك الإجابة لسواي ممن لهم القدرة على الرؤية في الضوء الباهر ، إذ أن في عيني كلاله فتعمي عن الأبصار إذا واجهت ضوءاً قوياً على الطريق .

هنالك وجهة من النظر ، يجب أن يكون لها احترامها ، وهي أن المقارنة على هذه الصورة الضيقة مقارنة باطلة ، فلا ينبغي أن نقيس مفكراً بمفكر وأديباً بأديب ، لأن فكر العشرينات وأدبها ، ربما يكون قد تحول إلى حياة عملية يعيشها الناس في أيامنا ، فلقد كانت « الثقافة » مكمومة في أفراد ، فأصبحت تلك الثقافة نفسها موزعة على شعب بأسره ، أقول إن تلك وجهة من النظر واجبة الاحترام ، فإذا سألنا أنفسنا : ماذا صنعت لنا خمسون عاماً ؟ كان جوابنا هو : أنها نشرت في حياة الشعب ما كان متجمداً عند طائفة قليلة ، وأعني بها طائفة المفكرين ورجال الأدب والفن ، أعني أنها ترجمت الموقف النظري إلى حياة عملية .

لكن هذه الإجابة تزيد أعلام العشرينات و « الثلاثينات » قدراً على قدر ، لأنها تعني أن أولئك الأعلام بقوة فعاليتهم قد خلّقوا للناس حياة جديدة ، تقاس بالمعايير الجديدة التي دعوا إليها ، ولو قلنا للزائر الذي جاءنا من الخارج يسأل ، إجابة كهذه ، فإنني أتصوره يعاود السؤال في صورة أخرى ، فيقول : لا بأس ، وأريد أن أرى إنتاج هذه السنوات الراهنة ، مما عساه أن يخلّق تجديداً آخر في حياة الناس بعد أن يمضي جيل ويأتي جيل ... ومرة أخرى أترك الإجابة لسواي من أصحاب البصر السليم الذي لا تعميه الأنوار الباهرة .

فليس مما يحتمل الشك أنه - بفضل الفاعلية الثقافية التي شهدتها الجيل الماضي - قد ازداد الناس وعياً بحقوقهم ، فلا فلاح اليوم كفلاح الأمس ، ولا العامل كالعامل ، ولا المرأة كالمراة ، وهذه الزيادة الملحوظة في وعي الناس بإنسانيتهم هي بالدرجة الأولى ما قد صنعت له لنا الخمسون عاماً الماضية ، ولكن تيار الحياة إذا أريد له أن يتدفق في اتصال لا ينقطع ، وجب أن تنشأ فاعلية جديدة لوثة جديدة .

إلى هنا وحديثنا منصب على ما تطورت به ثقافتنا إلى أعلى ، وكانت خلاصة الرأي في ذلك هي أن القاعدة الشعبية ما زالت على اميتها ، وأن القمة ذات الصوت المسموع - ولو إلى حد محدود - هي من أبناء الجيل الماضي ، وندير الحديث الآن إلى الوجه الآخر من السؤال وهو : إلى أي حد تطورت حياتنا الثقافية إلى الأمام ؟ ولقد حددنا معنى « الأمام » بأنه المحاق بتصورات عصرنا الحاضر .

إنني أنظر ، مقارناً بين العشرينات والسبعينات ، فأجد أهل العشرينات أقوى استعداداً لقبول الجديد من أبناء اليوم ، فأبناء اليوم تشد أعناقهم إلى الخلف لتتجه أبصارهم إلى الوراء ، بدرجة أكثر جداً مما يجوز لمن أراد أن يواكب عصره ولست أريد أن أزيد على هذه العبارة الموجزة حرفاً .

ماذا صنعت لنا خمسون عاماً في حياتنا الثقافية ؟ سؤال أوجت به إلى مناقشة سمعتها في إحدى وسائل الإعلام دارت بين فريق من الصف الأول في جماعة المثقفين ، وكان موضوع المناقشة مما يمس الموقف الثقافي في الصمم ، ومعذرة إذا قلت إنني لم أسمع إلا ما لم يكن يجوز أن أسمعه في موضوع كهذا ومن نفر كهؤلاء ، وسألت نفسي ساعها : ترى لو طرح هذا الموضوع نفسه سنة ١٩٢٠ ليتحدث فيه لطفي السيد والعقاد وطه حسين وهيكمل ، فهل كنا نسمع مثل هذه القشور السطحية .

إنني لأعني أن أكون قد أخطأت النظر وأخطأت التقدير .

كان عصر طه حسين

سيقول التاريخ الأدبي عن الستين الخمسين التي توسطت هذا القرن العشرين : لقد كان عصر طه حسين .

فما أظن كاتباً خلال هذه السنوات الخمسين - من العقد الثاني إلى العقد السابع - قد كتب شيئاً دون أن يهمس له في صدره صوت يقول : ماذا عسى أن يكون وقع هذا عند طه حسين إذا قرأه ؟ ترى هل يصادف عنده السخط أم الرضا . وهكذا كان هو المعيار المستكن في صدور الكاتبيين ، كأنه لهم في حياتهم الأدبية ضمير يوجه ويشير .

ورد عند اندريه جيد قوله : « لتكن حياتك ثائرة مثيرة ، ولا تجعلها هامدة ساكنة ! » وأحسب أن نداء كهذا القاه عصرنا على طه حسين ، فجاءت حياته في دنيا الفكر والأدب ثائرة مثيرة ، لم تعرف سكوناً ولا هوداً ، جعل أمامه منذ بداية الشوط هدفاً ، فكان جبل وعمر : حصر همه في بلوغ القمة ، فلم يشغله دون ذلك ما يلاقه على طريق الصعود من عقبات ، إنه لم ينشط بكل هذا النشاط الجهم الذي ملأ به حياتنا حركة وفاعلية : لم ينشط به تفريفاً لطاقة تزخم شعاب نفسه وعقله ، ثم لا يأبه بعد ذلك كيف جاء تفريغها وأين ؟ بل جعل لنفسه الهدف منذ أول سفر ، فكان هدفه ذاك هو الهادي على الطريق .

وما هدفه ذلك نقلة ينقلنا بها من عصر السذاجة في النظر والتصديق ، إلى عصر يسوده العقل بدقة منهجه - شأنه في ذلك شأن قادة الفكر على طول التاريخ ، فليست الرسالة عند هؤلاء جميعاً هي أن يزيدوا المعرفة معرفة من جنسها ، بل رسالتهم هي أن يغيروا من نوع المعرفة كذلك ، فينقلونها إلى « كيف » جديد ، هكذا كانت رسالة سقراط ، رسالة

الجاحظ ، رسالة أبي العلاء ، رسالة ديكرت .. وسائر الائمة الذين كانوا يتقنون الفكر من طراز قديم إلى طراز آخر يتلوه على سلم الصعود .
لئن كانت أبصارنا وأسماعنا وقلوبنا وعقولنا جميعاً - أعني أبناء الأمة العربية في مرحلتها الفكرية الراهنة - مشدودة كلها إلى غاية مرجوة ، فغايتنا في دنيا الفكر والثقافة هي أن نجمع مجدنا الموروث إلى النتائج الإنساني الحديث ، ولقد تجسدت في شخص طه حسين هذه الغاية المأمولة ، حتى يمكن أن يعد مثالا قائماً لما ينبغي أن يكون عليه هذا الجمع بين قديم وجديد ، فاستمع إلى كلمات بركليز في خطابه الجنائزي المشهور ، الذي ألقاه تكريماً لمن سقط من أبناء أثينا في ساحة الحرب ، وحدد به بعض معالم الشخصية اليونانية - وعننا تفرعت فيما بعد الثقافة الأوروبية - بمجدها معالم واضحة في شخصية أدينا الراحل ، قال بركليز في خطابه ذلك : « اننا نمجد الموهبة أياً كان مجالها ، لأن التفوق الممتاز هو في ذاته جدير عندنا بالتمجيد ، اننا نحب الجمال في غير اسراف ، ونحب الحكمة دون أن نفقدنا شهامة الرجال ، ان أحداً منا لا يستسلم لأحد في أمر يمس استقلاله الروحي وإبداعه المثمر ، واننا لنعتمد على أنفسنا اعتماداً كاملاً » - وهكذا كان طه حسين .

ولكن إلى جانب ذلك ، أو قل انه قبل ذلك وفوق ذلك ، عربي حتى النخاع ، فهو ممن عايش أسلافنا معاشة خيل معها اليه والينا انه إنما يعيش مع اخوة له معاصرين ، يكتب عنهم وكأنه يباذلهم الحديث ، ومن ثم استطاع أن يجعل من نفسه زميلاً لهم ، لا تابعاً ينظر إليهم ذاهلاً مشدوهاً ، كمن يتجول بين شخوص نحتها النحاتون من حجر فأبدعوا ، لا ، انه قد عايشهم ليكون : معهم ومنهم ، وبهذا جعل من الماضي مادة يشكل منها حاضراً ومصبيراً .

كان لنا طه حسين بشخصيه عصر تنوير ، وكان لنا كذلك عصر « انساني » يعلي من شأن الإنسان ، فلقد آمن بالتقدم وتفاعل بمصير الإنسان ،

كان لنا أبا العلاء وكان لنا فولتير في آن معاً ، دعا إلى حرية الفكر بادئاً من
طلاقة التعبير ومشتبهاً إلى كرامة الإنسان ، فلئن كثر حوله من أبناء عصره
من قدم القوالب على دينامية الإنسان ، فقد دعانا هو إلى أن تكون الأولوية
لفاعلية الإنسان الحرة ، وعلى القوالب أن تحيي بعد ذلك لتصوغ لتلك
الفاعلية قوانينها ، لقد استمد فكره وأدبه وفعله من نظريته ، ولم يجعلها
اشتقاقاً من قواعد وضعها آخرون ، فكان فكره وكان أدبه وكان فعله جميعاً
لصيقة به كالشمس وضوئها .

السؤال الحاسم في تقويمنا لعظيم أدى رسالته ، هو هذا : هل صنعت
رسالته من الإنسان إنساناً أفضل ، وهل ارتفعت بالإنسان من أدنى إلى
أعلى ؟ والجواب بالنسبة إلى عظيمنا الراحل هو أنه قد أجاد الصنع وأحسن
الأداء .

المحتويات

صفحة

٥ الصورة في الفلسفة والفن
٢٥ تحليل الذوق الفني
٤١ رسالة الفنان
٤٩ الإنسان المعاصر في الأدب الحديث
٧٠ الأدب في عصر العلم والصناعة
٩١ أسلوب الكاتب
٩٤ ريادة الأدب
٩٩ أبعاد القصة
١٠٩ الناقد قارئ لقارئ
١٢٦ مراجعة الموازين
١٣١ الكاتب المصباح والكاتب الصدى
١٣٥ قضية الحكم الأدبي
١٤١ شاعر ينقد نفسه
١٤٥ النقد الأدبي بين عهدين
١٤٩ دور الكتاب في حضارة الإنسان
١٦٣ محاكمة الأدباء
١٧٠ بين الخاص والعام
١٧٥ بغير وجهة للنظر
١٨١ التوتر الدولي ومهمة الأديب
١٨٨ أخوان

صفحة

١٩٢ قرصنة في بحر الثقافة
٢٠١ الصيت والغنى في حياتنا الثقافية
٢٠٨ شمشون العصر ودليلته
٢١٦ دمنة وكليلة
٢٢٠ من هو الناقد
٢٢٧ الأديب ثم الناقد
٢٣١ أدب الناشئين
٢٣٦ ثقافة الجماهير
٢٤٠ أهي نكسة ثقافية
٢٤٤ ماذا صنعت خمسون عاماً ؟
٢٤٩ كان عصر طه حسين

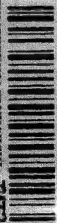
مطابع الشروق

SHOROK 2017S LE، تلکفون : ٢١٤٨٥٩ - ٢١٤٨٦٠ - برق، والشرق - تلکفون : SHOROK 2017S UN
القاهرة : ١٦ شايح جبراهيمي . تلف : ٧٧٤١١٤ - ٧٧٥٧٨٠ - برق : شرق - تلکفون :

مكتبة د. زكاي نجيب محمود

تجديد الفكر العربي	قشور ولباب
ثقافتنا في مواجهة العصر	حياة الفكر في العالم الجديد
مجتمع جديد أو الكارثة	جنة العبيط
مع الشعراء	الكوميديا الأرضية
من زاوية فلسفية	أفكار ومواقف
في حياتنا العقلية	موقف من الميتافيزيقا
في فلسفة النقد	قصة عقل
هذا العصر وثقافته	قصة نفس
هموم المثقفين	شروق من الغرب
المقول واللامقول في تراثنا الفكري	

Bibliotheca Alexandrina



0526584



دار الشروق